



Anumirjami Tukia

Sanan paino

Dialogin funktiot elokuvassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Medianomi  
Elokuva ja televisio  
Opinnäytetyö  
26.5.2011

Tekijä Otsikko	Anumirjami Tukia Sanan paino. Dialogin funktiot elokuvassa.
Sivumäärä Aika	39 sivua 26.5.2011
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittaminen
Ohjaaja	TaM Antero Arjatsalo
<p>Tämä tutkielma on osa toiminnallista opinnäytetyötä, jonka taiteellinen osa on 29-sivuinen lyhytelokuvakäsikirjoitus <i>Taivaankorjaaja</i>. Tutkielma tarkastelee dialogin funktioita draamallisessa tekstissä. Tutkimuksen pääpaino on elokuvakäsikirjoituksessa, mutta esitetyt funktiot pätevät eri painotuksin myös TV-käsikirjoituksessa, näytelmässä ja kuunnelmassa.</p> <p>Keskeinen tutkimuskysymys käsittelee sitä, mitä funktioita dialogilla on ja kuinka ne ilmenevät elokuvakäsikirjoituksessa. Funktioiden ilmenemistä on valaistu kohtausesimerkein ja teosanalysein. Dialogin funktiot on tässä tutkimuksessa jaettu kahteen pääryhmään, narratiivisiin ja tyylillisiin.</p> <p>Tutkimuksen kahdessa ensimmäisessä luvussa tarkastellaan dialogin käsitettä sekä käsitä dialogin käytöstä ja merkityksestä. Kolmannessa luvussa käsitellään dialogin narratiivisia funktioita. Narratiivisten funktioiden tehtävä on viedä tarinaa eteenpäin. Näitä funktioita ovat juonen eteenpäin vieminen, henkilöhahmon karakterisoiminen sekä informaation välittäminen.</p> <p>Neljännessä luvussa tutkitaan dialogin tyylillisiä funktioita. Tyylilliset funktiot tukevat ja luovat elokuvan maailmaa sekä genreä. Ne myös todentavat teemaa ja pääväittämää sekä tutkivat kielen mahdollisuuksia. Viidennessä luvussa pohditaan teososan <i>Taivaankorjaaja</i> dialogia.</p> <p>Opinnäytteen teososa on salainen kunnes se on saatettu tuotantoon.</p>	
Avainsanat	Elokuva, käsikirjoittaminen, dialogi

Author Title Number of Pages Date	Anumirjami Tukia The Weight of the Word. The Functions of a Dialogue in a Narrative Film. 39 pages 26 May 2011
Degree	Bachelor's degree
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Scriptwriting
Instructor(s)	Antero Arjatsalo, Master of Arts
<p>The present thesis is a part of a functional thesis. The artistic part consists of a script for a short film <i>Taivaankorjaaja</i>. The thesis deals with a dramatic dialogue and its functions. Moreover, the present thesis focuses on the film dialogue, although these functions are valid also in TV-scripts, theatre plays and radio plays.</p> <p>The essential question is which functions does the dialogue have and how these functions appear in the texts. The functions discussed below fall two into two main categories, namely narrative and aesthetic. The first part determines the concept of a dialogue and studies the images and consequence of a dialogue. The second part concentrates on a narrative and aesthetic functions of the dialogue.</p> <p>Narrative functions take the story forward. These functions involve enactment of plot-turning events, character revelation and information transmission. The aesthetic functions of the dialogue support and create the diegesis and the genre of the film. They also place the theme and the premise and have an opportunity to explore the resources of a language. Finally, the third part presents the dialogue of <i>Taivaankorjaaja</i>.</p> <p>The artistic part of this thesis remains classified until it has been placed on production.</p>	
Keywords	Film, scriptwriting, dialogue

## SISÄLLYS

1	Johdanto	1
2	Dialogi on sana	3
3	Dialogin narratiiviset funktiot	10
3.1	Juonen edistäminen	10
3.2	Informaation välittäminen	13
3.3	Henkilöhahmon karakterisoiminen ja sisäisen maailman peilaaminen	18
4	Dialogin tyyllilliset funktiot	23
4.1	Genren ja maailman todentaminen	25
4.2	Teema ja premissi	29
4.3	Sanan taide	31
5	Dialogi elokuvassa <i>Taivaankorjaaja</i>	32
6	Pohdinta	34

Lähteet

## 1 Johdanto

Dialogista ymmärretään yleisesti se, että on erikseen puhuminen ja toiminta. Ja että puhuvien ihmisten keskinäisyys on ihanan elämän muoto. (Parviainen 2004, 173.)

Elokuville on aina puhuttu. Niin kauan kun kertovia elokuvia on ollut, sanalliset viestit ovat olleet olennainen osa elokuvan kerrontaa. Mykän elokuvan aikana välitekstit olivat usein tunnelmaa kuvailevia ja suorastaan tarinaa selittäviä. 1920-luvun aikana välitekstit muuttuivat lähes tyystin dialogiteksteiksi. Näin muutos mykkäelokuvasta äänielokuvaan ei ollut verbaalisti niin valtava kuin voisi olettaa, toteavat Ari Honka-Hallila ja Tommi Römpötti *Lähikuva*-lehden dialogille omistetun numeron esipuheessa. (Honka-Hallila & Römpötti 1999, 3.)

Opinnäytetyöni on toiminnallinen työ, joka muodostuu tutkielmasta sekä teososasta. Tässä tutkielmassa tarkastelen elokuvadialogin käyttötarkoituksia ja tehtäviä. Vaikka tutkimuksen pääpaino on elokuvassa, esitetyt funktiot pätevät eri painotuksin näytelmän, TV-sarjan tai kuunnelman dialogiin. Esitetyt funktiot ilmenevät myös kaunokirjallisten teosten dialogissa.

Työssäni käsikirjoittajana TV-sarjassa *Uusi päivä* (Suomi, 2010-) olen konkreettisesti havainnut dialogin monitahoisen merkityksen ja näitä kokemuksia hyödynnän myös tässä tutkimuksessa.

Dialogi on yksi elokuvakerronnan osatekijöistä. Kielen luonnollisin kuvastin on arkikeskustelu, ns. luonnollinen puhe. Tavallaan elokuvadialogi pyrkii tähän luonnollisuuteen vaikka poikkeaaakin tavallisesta arkikeskustelusta huomattavasti. Dialogi on paljon tyyli- tellympää, jäsennellympää ja karsitumpaa kuin arkikeskustelu. Draamallinen dialogi, kuten muukin kielellinen esitys, ilmaisee monia asioita. Dialogi vie juonta ja konfliktia eteenpäin. Dialogilla hahmot luonnehtivat paitsi itseään, myös yhteisöään.

Lähteinäni olen käyttänyt elokuvakäsikirjoitusoppaita, teatteria ja draamaa tutkivaa kirjallisuutta sekä kieli- ja kirjallisuustieteen teoksia. Lähdemateriaali on pääosin melko sirpaleista, ja ainoastaan kaksi löytämäni teosta omistautuu kokonaan dialogille. Funktioiden ilmenemistä valaisen teosanalysein ja kohtausesimerkein. Toisessa luvussa tarkennan dialogin käsitettä sekä näkemyksiä dialogin asemasta. Yllättävää oli havaita, kuinka vähättelevästi dialogiin usein suhtaudutaan elokuva-alan kirjallisuudessa. Pyrin työssäni osoittamaan, että dialogilla on myös taiteellista ja ilmaisullista arvoa, vaikka tutkimuksen pääpaino ei ole estetiikassa tai taiteentutkimuksessa.

Dialogin funktiot olen jakanut kahteen ryhmään: tarinallisia eli narratiivisia funktioita käsittelen kolmannessa ja tyyllillisiä funktioita neljännessä luvussa. Melkein kaikissa lähdeteoksissa kolme dialogin funktiota nousee esiin, joko ensisijaisina tai ainoina mainittuina. Nämä funktiot – juonen eteenpäin vieminen, tiedon välittäminen ja henkilö- hahmon peilaaminen – ovat dialogin narratiivisia funktioita. Dialogin narratiivisten funktioiden ensisijainen tehtävä on edistää kerrontaa. Tyyllilliset funktiot ovat esteettisiä, tekijyyteen ja teemaan liittyviä. Dialogin funktiojako pohjautuu löyhästi Sarah Kozloffin esittämään luokitteluun teoksessa *Overhearing film dialogue* (2000). Näiden kahden pääryhmän alla Kozloff on erotellut funktioita hienojakoisemmin ja eri asioita painottaen kuin tämä tutkimus, mutta koin tarpeelliseksi selkeyttää ja yksinkertaistaa Kozloffin mallia.

Opinnäytetyöni teososa on 29-sivuinen elokuvakäsikirjoitus *Taivaankorjaaja*, jonka dialogia tarkastelen viidennessä luvussa.

## 2 Dialogi on sana

Elokuva - ja TV -käsikirjoitukset muodostuvat kolmesta erilaisesta tekstityypistä: kohtausotsikoista, parenteeseista eli toiminnankuvauksesta sekä dialogista. Kohtausotsikosta käy ilmi kohtauksen tapahtumapaikka ja – aika. Parenteesissa kerrotaan kohtauksen toiminta ja kuvataan ympäristö. Parenteesit on tapana kirjoittaa hyvin yksinkertaisesti ja taloudellisesti, niiden tulisi olla mahdollisimman helposti luettavia ja ymmärrettäviä. Parenteesiin ei kirjoiteta kielikuvia tai kalevalaista runomittaa, parenteesin tarkoitus on olla selkeä kartta ja ohje tekijöille. Dialogiin kirjoitetaan henkilöhahmon nimen alle tämän vuorosanat.

Dialogi tarkoittaa vuoropuhelua, keskustelua, sanojenvaihtoa; elokuvadialogia on kaikki kameran edessä puhuttu (Juntunen 1997, 22). Elokuvadialogi voi siis olla kahden tai useamman henkilön vuoropuhelua. Dialogin perusyksikkö on vuorosana eli repliikki (Aaltonen 2003, 121). Yleisesti ottaen dialogia käytetään kattokäsitteenä paitsi hahmon väliselle vuoropuhelulle, myös monologille, voice overille sekä off screen -replikeille (Sundstedt 2005, 245). Monologi voi olla sisäinen, ajatusreferaatin omainen, tai vaikkapa puhe tai luento. Off screen – replikeilla (merkitään tavallisesti o.s.) tarkoitetaan vuorosanoja jotka lausutaan kuvan ulkopuolelta ja voice overilla (v.o.) kertojaaääntä.

Esimerkki kertojaaäänien käyttämisestä on elokuvasta *American Beauty* (USA 1999). Kyseisessä kohtauksessa näytetään kuvaa amerikkalaisesta esikaupunkialueesta. Puhuja kertoo kuka on ja esittelee katsojalle mitä tämä näkee.

We're flying above suburban America, descending slowly toward a tree-lined street.

LESTER (V.O.)  
My name is Lester Burnham. This is my  
neighborhood. This is my street.  
This... is my life. I'm forty-two  
years old. In less than a year, I'll  
be dead.

(American Beauty, USA 1999)

Kertojan puheenvuoron loppuhuomautus on yllättävä ja absurdi. Koska Lester toteaa kuolevansa alle vuoden päästä, ymmärretään, että hän kertoo tarinaa kaikkietävänän kertojana tuonpuoleisesta käsin.

Johtuen elokuvan audiovisuaalisesta ominaislaadusta elokuvadialogikin on sekä audittiivista että visuaalista. Elokuvadialogin audittiivisia piirteitä ovat esimerkiksi äänen musiikilliset tai korkeuteen liittyvät eli tonaaliset ominaisuudet kuten rytmi, puheen sävelkulku (intonaatio), voimakkuus, tauot, äännähdykset ja täytesanat. Dialogin visuaalisia ominaisuuksia ilmentää puhujan nonverbaalinen viestintä. Tätä sanatonta, ei-kielellistä viestintää ovat esimerkiksi ilmeet, eleet, kehonasennot ja katse. Aivan kuten arkikeskustelussakin, elokuvadialogin merkitys määrittyy suhteessa siihen kontekstiin, jossa se esitetään. (Maskulin 1999, 36.) Helsingin yliopiston Kielikeskuksen *Kielijelppi*- verkkosivustolla todetaan, että sanaton viestintä antaa vihjeitä siitä, kuinka sanottua tulisi tulkita. Tarkastelemalla nonverbaalista viestintää voidaan kuvata, miten jotakin sanotaan; verbaalista viestintää havainnoimalla puolestaan, mitä sanotaan. (Helsingin yliopiston Kielijelppi- verkkosivusto 2011.)

Sanna Maskulin vertaa *Lähikuva*-lehden artikkelissaan dialogia hieroglyfiin. Kuten hieroglyfissä, elokuvadialogissakin on samanaikaisesti läsnä sekä kuva että kirjoitus. Dialogi on aina jonkun puhumaa, ja tavallisesti puhuva henkilö on myös kuva-alassa. Maskulin kiteyttää, että näin ollen dialogin analysoiminen on myös henkilöhahmon analysoimista. (Maskulin 1999, 36.)

Draaman dialogi on olennaisesti järjestetymppää, valikoidumpaa ja latautuneempaa kuin arkikeskustelu. Dialogilla on moninkertainen viittaus- ja informaatioarvo verrattuna tosielämän sananvaihtoon. (Reitala & Heinonen 2003, 52.) Dialogin tulee palvella kerrontaa, joten draamalliset funktiot määrittävät, millaisia funktioita puheella on elokuvan kerronnan suhteen. Draamalliset funktiot eivät rajaa puheen tyyliä tai estetiikkaa. Käsikirjoitusoppaat tarjoavat elokuvadialogin konventionaalisen määritelmän, jonka mukaan ”hyvän elokuvadialogin” tulee kuulostaa mahdollisimman luonnolliselta ja elävältä. (Maskulin 1999, 35.)

Elokuva *Hip hei hutsu!* (*Hip Hip Hora!* Ruotsi 2004) kertoo yläasteelle menevästä Sofiasta. Hän odottaa innolla uuden koulun ja elämän alkamista. Kaikki alkaa kuitenkin mennä pieleen, kun Sofie juo liikaa ensimmäisissä juhlissa ja sammuu. Sofien ihan-



noimat vanhemmat pojat ottavat hänestä alastonkuvia jotka pian leviävät koko koulun tietoisuuteen. Muutos sievästä opettajan työstä koko koulun pilkan kohteeksi on mu-  
sertava.

Elokuva alkaa kohtauksella, jossa Sofie ja tämän parhaat ystävät Emma ja Amanda istuvat keinussa. Sofiella on mukanaan luokkakuvaa jo yläastetta käyvistä. Kuvasta hän on ympyröinyt sydämellä kolme poikaa.

SOFIE  
Jag tror han heter Mikael  
men han kallas Mouse.  
Han är så himla söt.

EMMA  
Är det Mouse i mitten?

SOFIE  
Ja, och det är Jens,  
det är Sebbe.  
Fatta! Vi börjar  
högstadiet i morgon.  
Det blir fester,  
pojkvänner och allting.

EMMA  
Tror du att de tar  
nån från sjuan.

SOFIE  
Var inte så negativ!  
Vi måste bara  
lära känna dem.

AMANDA  
Hur så?

SOFIE  
Jag vet inte, men det  
fixar det.  
Det kommer bli jättekul!  
Eller hur?

(Hip hei hutsu! Ruotsi 2004)

Kohtauksessa ei tapahdu mitään muuta kuin että tytöt istuvat yhdessä keinuissa ja Sofie näyttää valokuvaa. Kohtaus etenee dialogin varassa. Dialogi esittelee katsojalle elokuvan maailman ja lähtötilanteen. Päähenkilö Sofie on parhaiden ystäviensä kanssa menossa yläasteelle. Sofie on selvästi kolmikon johtaja, hän puhuu eniten ja hän on

innostunein alkavasta uudesta elämästä. Edessä on yläaste, joka Sofien mielestä on parasta mitä voi olla. Yläasteella tulee olemaan juhlia, poikaystäviä ja aivan kaikkea. Emma osoittaa jonkinlaista realismia otaksuessaan, että Sofien ihannoimat vanhemmat pojat tuskin kiinnostuvat seitsemäsluokkalaisista. Sofie taas on vuoren varma, että kaikki järjestyy – hän ei tiedä vielä miten, mutta varmasti järjestyy. Sofie on innoissaan uudesta (aikuisesta) maailmasta, mutta ei ole itsekään aivan varma, kuinka se toimii. Hän suhtautuu siihen kuitenkin valoisasti ja toiveikkaasti. Sofien loppurepliiikki ”Det kommer bli jättekul! Eller hur?” esittää kysymyksen, johon elokuva vastaa.

Esimerkkikohtauksen dialogi on arkiskeskustelun omaista, silti taloudellista ja jäsenyntyä. Puhe on uskottavaa 12–13-vuotiaiden tyttöjen puhumaksi, yksinkertaista ja puhekielistä. Käsikirjoittaja Katri Mannisen mielestä dialogin pitää olla sellaista, että sen ymmärtää ensimmäisellä kuulemiskerralla. Mannisen mielestä paras dialogi on yksinkertaista ja koostuu lyhyistä, järjestyksessä olevista lauseista. Manninenkin toteaa, että dialogin pitäisi pyrkiä luomaan vaikutelma oikeasta puheesta. (Manninen 2005.)

Arkista, luonnollista puhetta dialogi voi lähentyä esimerkiksi puhekielisin sanavalinnoin ja jäljittelemällä puhutulle kielelle ominaisia lauserakenteita ja muoto-opillisia (morfologisia) piirteitä. Elokuviadiologi ei kuitenkaan ole sama asia kuin keskustelu tai luonnollinen puhe, vaikka se saattaa toisinaan muistuttaa sitä hyvinkin paljon. (Maskulin 1999, 35.) Katri Manninen kirjoittaa, että dialogi ei ole todellista keskustelua, vaan pikemminkin illuusio siitä (Manninen 2005). Samalla tavalla elokuva luo illuusion omalakisesta maailmastaan, jonka tunnemme tai voisimme tuntea. Dialogi on alisteinen tälle maailmalle ja toimii sen säännöillä.

Luonnollinen keskustelu on usein katkelmallista, epäloogista ja satunnaista. Arkipäivän puhetilanteelle ovat tyypillisiä esimerkiksi epätäydelliset lauseet, väärät aloitukset, lyhyet äännähdykset, täytesanat, poikkeamat asiasta jne. Dialogi sitä vastoin on loogista ja järjestettyä. Elokuviadiologi on siis ensisijaisesti kirjoitettua ja vasta sekundäärisesti puhuttua. (Maskulin 1999, 35.)

Aristoteles mainitsee *Runousopissa*, että toiminnan on ilmentävä ilman selityksiä kun taas ”puhutussa sanassa puhujan on luotava sama vaikutelma kielen avulla. Mitä teh-

tävää puhujalla olisi, jos ajatus olisi selvä ilman sanoja?”. (Aristoteles 1967, 44–45.) Ajatuksella Aristoteles tarkoitti verbaalista vaikuttamista kuten todistamista, kumoamista, tunteiden herättämistä, liioittelua ja vähättelyä (Reitala & Heinonen 2003, 51–52).

Aristoteleen ajatuksen voisi ymmärtää niin, että dialogi ikään kuin täydentää toimintaa. Helsingin yliopiston elokuva- ja televisiotutkimuksen professori, filosofian tohtori Henry Baconin mukaan teatterille ominaista lienee se, että sanat määrittävät toimintaa. Baconin mielestä elokuvallisessa ilmaisussa dialogi taas on seurausta toiminnasta, jolle kuvasto antaa autenttisuutta. (Bacon 2005, 54.) Mutta elokuvadialogi myös luo ja aiheuttaa toimintaa. Kun dialogi vie juonta eteenpäin kohti kliimaksia, se paitsi liittyy suoraan konflikteihin (aiheuttaen ja purkaen niitä), myös paljastaa miten eri hahmot reagoivat konflikteihin. Nämä ominaisuudet ovat missä tahansa esiintyvillä draamallisilla dialogeilla. (Kinnunen 1985, 29.)

Harvoin henkilöiden tavoitteita ja päämääriä sanotaan suoraan. Katsoja voisi kokea sen vieraannuttavaksi, ja yksinkertaisesti huonoksi kerronnaksi. Tavoitteet ikään kuin naamioidaan luontevan tuntuksen keskustelun ja toiminnan sekaan. Siitä huolimatta dialogilla tulee olla suunta, kaari ja käännekohta. Käsikirjoittaja ja ohjaaja Jouko Aaltosen mukaan henkilön repliikki voi olla: reaktio tilanteeseen, reaktio toiseen henkilöön (repliikkiin), koominen lausahdus (comic relief), viittaus juoneen, viittaus henkilöiden luonnehdintaan tai seuraavaan kohtaukseen viittaava siirtymä. (Aaltonen 2003, 121.)

Ricciotto Canudo kuvailee elokuvaa "taiteiden totaaliseksi fuusioksi nimeltä Kinematografi" vuoden 1922 "seitsemän taiteen manifestissa" (Pönni 2005, 77). Ricciotto Canudolle teatteri oli teennäisyydessään kammottavaa. Hänen mielestään elokuvan ja teatterin välistä suhdetta ei ole olemassa. Canudon mielestä elokuvat voivat päästä johonkin paljon henkistyneempään, sillä "niissä ei sanota mitään, niissä ilmennetään". (Bacon 2005, 10.)

Tarinaa tulisi kertoa välineelle ominaisella tavalla. Näytelmät on yleensä kirjoitettu dialogiksi tai monologiksi (Kinnunen 1985, 33). Jouko Aaltosen mukaan teatteria ja elokuvaa on verrattu sanomalla, että teatterissa on pieni pää ja paljon puhetta, elokuvassa

suuri pää ja vähän puhetta. ”Tämä kuvaa hyvin puhutun sanan painoa eri välineissä”, Aaltonen toteaa. (Aaltonen 2003, 121.)

Rudolf Arnheim oli sitä mieltä, että katsoja tuntee olonsa epämukavaksi kun äänielokuvassa huomio täytyy jakaa kuvan ja puheen kesken. Hänen mielestään elokuvan keskeisin ominaisuus oli juuri kuvallinen ilmaisu. Arnheim väitti, että teatteri voi toimia esteettisesti puheen varassa kun taas puhe on ristiriidassa elokuvan kuvallisen ilmaisun kanssa. (Bacon 2005, 12.) Monet asiat, jotka elokuvassa tuodaan julki toiminnalla tai muuten audiovisuaalisen kokonaisuuden kautta, ilmaistaan teatterissa dialogilla. (Bacon 2005, 53).

Elokuvakäsikirjoitusoppaat painottavat usein ”Näytä, älä kerro”- teesiä. Esimerkiksi Jouko Aaltonen on sitä mieltä, että vasta kun muita keinoja ei ole, turvaudutaan dialogiin. Koska elokuvadialogi on vain eräs keino tiedon välittämiseen, Aaltonen niputtaa puheen ikään kuin ääni-ilmaisun osa-alueeksi. Aaltosen mukaan dialogi on laiskan käsikirjoittajan väline, koska sillä voi kertoa helposti asioita paljon, mutta ei välttämättä tehokkaasti. (Aaltonen 2003, 120.)

Tomi Leino on käsikirjoittajan oppaassaan *Sanoista eläviä kuvia* samoilla linjoilla kuin Aaltonen. Leinon mielestä dialogi vain tukee tarinaa. Leinon mukaan toiminta on ensisijainen ja sen, minkä voi toiminnalla näyttää, näytetään toiminnalla. ”Dialogi on vasta viimeinen keino”, Leino painottaa. Hän myös väittää elokuvassa pyrittävän siihen, että dialogia käytetään mahdollisimman vähän. (Leino 2003, 48.)

Ruotsalaisen käsikirjoittajan Kjell Sundstedtin mielestä tällainen järkeily siitä, että elokuvassa tulisi olla niin vähän dialogia kuin mahdollista, ei pidä paikkaansa. Dialogi on yksi elokuvan kerrontakomponenteista. Elokuva, olosuhteet ja henkilöhahmot muokkaavat dialogin. Runsas dialogi on yhtä lailla ilmaisu- ja tehokeino kuin niukkakin dialogi. Dialogin on kuitenkin aina tarkoitettava jotakin. Jokaisen repliikin on oltava ponnahduslauta jatkuvalla ulkoiselle tai sisäiselle toiminnalle. Pääasiassa dialogi toimii henkilöhahmojen peilinä kertoen jotakin hahmojen sisäisestä elämästä. (Sundstedt 2005, 234–235.)

Englantilainen filosofi ja Aristoteleen tutkija J.L. Austin esitti teoksessaan *How to do things with words* (1962) ajatuksen, että aina kun puhuja esittää lauseen, hän suorittaa jonkin teon. Tilanteen on kuitenkin oltava sopiva jotta jotain tulisi tehdyksi. Yksittäisestä kielellisestä suorituksesta on sittemmin alettu käyttää termiä puheakti. (Kieli ja sen kieliopit 2002, 88.) Vaikka puheaktiteoria tutkiikin arkikeskustelua, puheakti on kuvaava ilmaus myös elokuvan dialogille. Elokuvassakin puheen voisi ymmärtää laajemmin tekona ja toimintana, joka muuttaa asiantiloja ja johtaa eteenpäin alati uuteen toimintaan.

Kenties ihanne dialogin ekonomisuudesta liittyy elokuvan rajalliseen kerronta-aikaan. Elokuvadialogin vähäinen toisto ja puheen uudelleenjärjestely kertovat siitä, että puhe on suunniteltua. Tutkija Tommi Römpötti toteaa, että dialogin tiiviyyteen vaikuttaa olennaisesti aika, sillä elokuvan kesto on lähes poikkeuksetta selvästi tarinan todellista kestoa lyhyempi. Tästä syystä myös kaikkien aktien, myös kielellisten ilmausten, on tavallisesti oltava tiiviimpiä. Tavallisesti klassisessa elokuvakerronnassa dialogiin kelpuutetaan vain tarinan kuljetukselle välttämättömät vuorosanat. (Römpötti 1999, 11.)

Aristoteles ohjeisti, että sanonnan hiomiseen on kiinnitettävä erityistä huomiota sellaisissa kohdissa, joista puuttuu toiminta ja niin ollen luonteenkuvaus ja ajattelu. Hän myös totesi, että liian loistava sanonta himmentää luonteenkuvauksen ja ajattelun. (Aristoteles 1967, 57.)

Kuten todettua, yksi dialogin perustavanlaatuisista funktioista on alati viedä tarinaa eteenpäin. Kuitenkin väite siitä, että dialogi ainoastaan tukee tarinaa, on kankea ja jopa vähättelevä. Vaikka dialogi on alisteinen elokuvakerronnalle, kuten muutkin kerronnan elementit valaisusta näyttelijäntyöhön, voiko dialogilla itsessään olla ilmaisullista ja taiteellista arvoa?

### 3 Dialogin narratiiviset funktiot

Draama on aina kerrottavissa. Voimme kertoa, mitä teoksessa tapahtuu ja mitä siinä puuhataan, mistä mihin ajallisesti ja paikallisesti siirrytään. Jokaisen repliikin pitää edistää tarinaa. (Kinnunen 1985, 31.)

Dialogin narratiiviset funktiot edistävät ensisijaisesti elokuvan kerrontaa. Dialogi on elokuvailmaisun ja –kerronnan elementti, jolla on klassisessa elokuvakerronnassa kolme keskeistä tehtävää: viedä eteenpäin tarinan juonta, välittää informaatiota sekä karakterisoida henkilöitä (Maskulin 1999, 35). Dialogin funktiojako ei luonnollisesti ole absoluuttinen, tehtävät menevät lomittain ja päällekkäin – ja se on suotavaakin. Elokuvakerronnan ominaispiirteisiin kuuluu kerroksellisuus, ja tämä pätee myös dialogiin. Käsikirjoittaja Kjell Sundstedt ohjeistaa, että kaiken dialogin tulisi aina tarkoittaa jotakin, eli näin ollen täyttää yksi tai useampi tehtävä (Sundstedt 2005, 235).

#### 3.1 Juonen edistäminen

Puhe ei pelkästään viittaa draamassa tapahtuvaan toimintaan vaan tuottaa sitä (Reitala & Heinonen 2003, 52). Draama etenee konflikteilla. Dialogi luo, ylläpitää ja purkaa konflikteja vieden näin juonta eteenpäin. Konfliktit ovat tarinassa synnyttämässä toimintaa, näin pakottaen henkilöt liikkeelle, mittelemaan ja kohtaamaan kohtalonsa (Rosenvall 2008, 157). Dialogin piilotettu motiivi on usein kertoa katsojalle miksi, miten ja mitä seuraavaksi (Kozloff 2000, 38). Kjell Sundstedtin mukaan jokainen repliikki ja dialogi on ladattu kolmella aikaperspektiivillä: menneisyydellä, nykyisyydellä ja tulevaisuudella (Sundstedt 2009, 241-242).

Konfliktissa on kyse vallasta. Jollakin on jotain, mitä joku toinen haluaa (Rosenvall 2008, 155). Dialogin tasolla valtataistelu ja tahtotilat näkyvät agendana ja statuksen muutoksina. Kun puhumme jonkun kanssa, me haluamme keskustelulta jotakin. Tätä kutsutaan puhujan agendaksi. Agendoja voi olla yksi tai useampia, ne voivat olla hyvinkin triviaaleja tai tärkeitä ja määrätietoisia. (Davis 2008, 26.) Dialogi luo tilanteet, henkilöt agendan sekä statuksen, toisaalta dialogi syntyy tilanteista, henkilöistä, agendasta ja statuksesta. Henkilöhahmon status on sidoksissa tilanteeseen. (Vacklin 2008, 135.) Käsikirjoittajan tulee olla tietoinen henkilöiden keskustelujen agendoista ja

siitä, että jonkin agenda ylipäättään on olemassa. Silloin kun puhuja tietää, mitä keskustelulla haluaa saavuttaa, agenda on tietoinen (*conscious agenda*). (Davis 2008, 27.) Tietoista agendaa voi ajatella myös henkilön tahdonsuuntana.

Elokuva *Brokeback Mountain* (USA 2005) on kahden cowboyn, Ennis Del Marin ja Jack Twistin, rakkaustarina. He pääsevät kesäksi 1963 töihin paimentamaan lampaita Brokeback- vuorelle. Jack ja Ennis rakastuvat toisiinsa, mutta kesän jälkeen heidän pitää erota toisistaan. Elokuvasa kuvataan miesten suhdetta kahden vuosikymmenen ajan.

Esimerkkikohtausta on elokuvan syventämisjaksosta. Kohtauksessa Jack Twist tulee Joe Aguirren toimistoon kysymään tältä töitä.

Jack enters the trailer, the door slams behind him. Aguirre looks up, disgusted and annoyed.

JOE AGUIRRE  
(continues reading the newspaper)  
Well, look what the wind blew in.

JACK  
Howdy Mr. Aguirre. Wonderin' if you was needin' any help this summer.

JOE AGUIRRE  
Wastin' your time here.

JACK  
You ain't got nothin'?

Aguirre doesn't look up.

JACK  
Nothin' up at Brokeback?

JOE AGUIRRE  
(looks up from the paper)  
I ain't got no work for you.

An awkward moment: Jack fingers the brim of the hat in his hand, looks as if he wants to say something more. Starts for the door. Pauses, turns back to Aguirre.

JACK  
Ennis Del Mar ain't been in, has he?

JOE AGUIRRE  
You boys sure found a way to make the time pass up there.

Jack gives him a look, then sees the big binoculars hanging on a nail on the wall behind Aguirre's head.

JOE AGUIRRE

Twist, you guys wasn't gettin' paid to leave the dogs baby-sit the sheep while you stemmed the rose.

(pause--looks hard at Jack)

Get the hell out of my trailer.

(McMurtry & Ossana 2003, 34–35.)

Klassisessa tarinankerronnassa konfliktin tulisi olla läsnä jokaisessa kohtauksessa. Yllä oleva Jackin työnhakukohtaus on malliesimerkki konfliktin perusrakenteesta. Kohtaus etenee seuraavanlaisesti: voimatasapaino – henkilön tahto – este – konflikti – ratkaisu – uusi voimatasapaino. Alun voimatasapaino aiheuttaa toiminnan ja henkilö, tässä Jack, tahtoo muuttaa tilanteen. (Rosenvall 2008, 157.) Kohtauksessa Aguirre tyrittää Jackin ensin yleisellä tasolla ja lopuksi henkilökohtaisella tasolla.

Kohtauksen voi jakaa repliikkiparien mukaan seuraavasti osiin:

Jack tervehtii kohteliaasti ottamalla hatun pois päästään (nonverbaalisesti) – Aguirre vastaa ivallisesti.

Jack tiedustelelee töitä – Aguirre torjuu.

Jack anelee – Aguirren henkilökohtainen torjuminen.

Jack rohkaistuu, kysyy rakkaastaan – Aguirre tyrittää ja kiroaa.

Kohtauksen ydintapahtuma ja emotionaalinen keskiö on se, kun Jack ensi epäröinnin jälkeen rohkaistuu kysymään, onko Ennisiä näkynyt. Tässä repliikissä paljastuu Jackin todellinen toiminnan suunta, Jackin agenda keskustelulle. Keskustelu on verhoiltu työnsaamisen agendaan, mutta Jackin todellinen tahto on saada selville, onko Ennis tullut. Kohtauksen kliimaksi näkyy myös dialogissa siten, että muuten kohtauksessa harvasanainen ja pidättyväinen Aguirre yltyy liki puheliaaksi.

Aguirren repliikeistä käy ilmi, että hän tietää Jackin ja Ennisin suhteesta eikä Jack sen takia saa enää töitä. Aguirre sanoo, että hän oli palkannut miehet paimentamaan lampaita eikä haistelemaan kukkia. Kukkien haistelu on eufemismi, kiertoilmaus, joka tietenkin viittaa Jackin ja Ennisin eroottiseen suhteeseen. Jackin reaktio Aguirren tyyliin henkilökohtaiseen torjumiseen on hiljainen hyväksyminen. Jack ei suutu, selittele eikä väitä vastaan. Näin Jack hyväksyy osansa ja tunnustaa yhteisön jäsenelle (seksuaali-



)identiteettinsä. Tuloksena on, ettei Jack saa töitä entiseltä työnantajaltaan koska on homo. Katsoja saa vihjeen siitä, mitä tuleman pitää. Aguirren asenne on vihjaileva, piiloaggressiivinen. Katsoja aavistaa, ettei Ennisin ja Jackin rakkaudelle voi käydä hyvin. Mitä tapahtuu, kun joku muukin saa tietää kun niin vääjäämättä tapahtuu? Kohtaus enteilee ja vie kohti käännekohtausta jossa Ennisin vaimo Alma näkee Ennisin ja Jackin suutelevan.

Esimerkkikohtaus liittyy myös isompaan temaattiseen kokonaisuuteen, yhteisön ja yhteiskunnan asenteisiin homoseksuaalisuutta kohtaan. Kohtauksessa sisäinen konflikti laajenee ulkoiseksi, sekä kohtauksen henkilöiden väliseksi että yhteiskunnalliseksi. Aguirren suhtautuminen edustaa yhteiskunnan vallitsevaa asennetta homoseksuaalisuuteen joka on ehdottoman tuomitseva ja ankara.

### 3.2 Informaation välittäminen

Tiedonvälittäminen on dialogissa alituisesti jotenkin läsnä. Hallitsevaa tiedonvälitys on kuitenkin silloin, kun dialogissa kerrotaan asioita, joita ei teknisesti, draaman ekonomin tai konvention takia voi muutoin tuoda julki. (Reitala & Heinonen 2003, 53.) Dialogi voi välittää tietoa juonesta, henkilöhahmoista tai elokuvan maailmasta. Dialogi voi kertoa, mitä on tapahtunut, mitä voi tapahtua tai mitä tapahtuu juuri tällä hetkellä. (Sundstedt 2009, 237.)

Havainnollisesti nämä kolme aikaperspektiiviä kuuluvat Esko Salervon ja Sakari Kirjavaisen kirjoittamassa elokuvakäsikirjoituksessa *Ken tulta pyytää* (2001) Taiston puheenvuorossa:

TAISTO  
 Sieltä tulee mun rakas poikani!  
 Ja mun miniäni! Hiljaisuutta!  
 (väki hiljenee)  
 Mä haluaisin, Jesse, pyytää  
 sulta näin koko tän mun  
 seurakuntani edessä anteeks.  
 Sun lapsuutes meni pilalle  
 kun mä tutkin vaan muovikasseja.  
 Anteeks Jesse. Mä rakastan sua.

(Salervo & Kirjavainen 2001, 117.)

Nykyinen aika, elokuvan preesens, kuuluu kun Taisto kuuluttaa poikansa ja miniänsä tulosta. Nykyisyyttä on myös anteeksipyyntö puheaktina, koska se tapahtuu elokuvan ajassa parhaillaan. Se, mitä pyydetään anteeksi, taas on tapahtunut menneisyydessä. Anteeksipyyntö vaikuttaa Taiston ja Jessen tulevaisuuteen. Samaan tapaan Taiston rakkaudentunnustus isänä pojalleen kattaa menneen, nykyisen ja tulevan.

Juhani Ahon samannimiseen romaaniin perustuvassa Toivo Särkän käsikirjoittamassa ja ohjaamassa elokuvassa *Juha* (Suomi 1956) on kohtaaminen, jossa Shemeikka kohtaa Marjan ensi kertaa tuossa. Shemeikka arvuuttelee itsevarmasti, kuka Marja on – onko nainen kenties piika vai jopa talon tytär. Marja vastailee Shemeikalle tyyliä ja yleisesti. Shemeikka tyrmistyy, kun Marja kertoo olevansa talon emäntä. Shemeikan mielestä Marja on liian korea ja hieno Juhalle. Marja puolustaa miestänsä, joskin vaisusti ja velvollisuudesta. Kun Marja saa kuulla, että Shemeikka on se kuuluisa Uhtuan Shemeikka, hänen asenteensa muuttuu ihmetykseen, ihailuun ja kiinnostukseen.

Dialogi välittää paljon informaatiota. Dialogi esittelee henkilöt ja osoittaa henkilöiden väliset suhteet. Uhtuan Shemeikka esittelee jopa nimensä. Käy myös ilmi, että Shemeikan maine on pitäjällä liki legendaarinen. Viimeistään nyt varmistuu Marjan ja Juhani suhteen laatu sekä se, kuinka Marja suhtautuu omaan avioliittoonsa ja kuinka siihen suhtautuu joku ulkopuolinen. Käy ilmi, että Shemeikka pitää Marjaa koreana sekä liian hyvänä tomppelille Juhalle. On selvää, ettei Shemeikka arvosta Juhaa. Katsoja saa taloudellisen luonnehdinnan Marjan luonteesta: Marja on ylpeä talon emäntä, joka suhtautuu omaan aviomieheensä alentuvasti mutta ihailee Shemeikkaa kuultuaan tämän olevan kuuluisa. Olennaista tiedonvälitystä on sekin, kun Marjalle selviää, että Shemeikka on juuri se Uhtuan Shemeikka, josta hän on kuullut paljon. Shemeikka on selvästi kiinnostunut Marjasta, ja kohtauksen lopussa Marjakin kiinnostuu Shemeikasta. Katsoja saa vihjeen siitä, että Marjan ja Shemeikan välillä voi tapahtua jotakin.

Informaatio välittyy dialogissa monin eri tavoin ja usealla tasolla. Käsikirjoittaja Kjell Sundstedt on jaotellut dialogin sisältämiä erilaisia sanomia. Dialogin sanomat Sundstedtin mukaan ovat suora viesti, aladiologi eli epäsuora viesti, peitetyt tietoiset viestit, tahattomat viestit ja tietyille tahoille tarkoitettut viestit. (Sundstedt 2009, 248–250.)

Elämässä ja elokuvassa ihmiset harvoin sanovat suoraan sitä, mitä ajattelevat. TV-sarjan *Uusi päivä* (Suomi 2011) jaksossa 57 Ensiolla on potenssivaikeuksia. Ensio puhuu potenssivaikeuksista vaimonsa Ainon kanssa epäsuorasti autotermein, tyyliin ”moottori ei ota kierroksia”, ”koskaan ennen eivät suuttimet ole olleet tukossa”. Katsoja kuitenkin ymmärtää, että kyse on seksistä. Aladialogi tarkoittaa sitä mitä on sanojen takana. Ihminen voi puhua jotain aivan muuta kuin tarkoittaa. Jos sanojen takana ei ole mitään, dialogi on helposti latteaa. (Aaltonen 2003, 120.) Luovan kirjoittamisen oppaassa *Sanojen avaruus* Torsti Lehtinen opastaa, että dialogi tulisi kirjoittaa niin, että puheessa nousee esiin vain jäävuoren huippu (Lehtinen 2003, 127).

*Brokeback Mountain* (USA 2005) elokuvan esimerkkikohtauksessa, jossa Jack tulee Aguirren toimistoon, hän tervehtii Aguirrea sanomalla ”Hei Aguirre”. Sanojen taakse ei kätkeydy mitään, kyse on tervehdyksestä ja suorasta viestistä. Tätä voidaan kutsua myös suora- eli ylädialogiksi. Ylädialogi on informaatiotason dialogia ja välittää tietoa tapahtumista. (Vacklin 2008, 139.) Kun Aguirre Jackin nähdessään tervehtimisen sijaan toteaa ivallisesti ”Kukas se siinä”, kyseessä on aladialogi. Katsoja päättelee, ettei Aguirre ole ilahtunut entisen työntekijänsä tapaamisesta, vaikkei tämä sitä suoraan sano. Repliikki on myös vihamielisyydessään hyvin jännitteinen.

Suoraa dialogia käytetään komediallisena elementtinä ja tyylikeinona Ricky Gervaisin ja Matthew Robinsonin käsikirjoittamassa ja ohjaamassa komediassa *Valehtelemisen sielämätön keveys* (*The Invention of Lying*, USA 2009). Elokuvan maailmassa kukaan päähenkilö Mark Bellisonia lukuun ottamatta ei osaa valehdella. Mainoksetkaan eivät pysty liioittelemaan vaan ovat toteavia: ”Pepsi - When They Don't Have Coke” ja vanhainkodissa on nimikyltti ”A sad place for hopeless old people”. Elokuvat ovat sellaisia, joissa ihmiset lukevat ääneen historiallisia kertomuksia, koska fiktio on mahdoton käsite. Ihmiset sanovat suoraan mitä ajattelevat. Kun Mark saa potkut, hänen sihteerinsä toteaa, että Markin alaisena työskenteleminen on ollut hirveää ja hän on vihannut jokaista hetkeä.

Täysin peitetyt mutta tietoiset viestit ovat sellaisia, joissa henkilö tai henkilöt valehtelevat (Sundstedt 2009, 249). Elokuvan maailmassa valehtelulle ei ole sanaa, koska valeh-

telua ei ole. Mark on juuri keksinyt, kuinka valehdellaan ja yrittää selittää sitä ystävilleen Gregille ja Jimille.

MARK  
I said something... that... *wasn't*.  
I... what's the word I'm looking  
for? Well, there is no word. Of  
course there's not, I just invented  
it.

Kun Jim ja Greg eivät ymmärrä, Mark yrittää selventää keksimäänsä asiaa valehtelemalla ilmiselvistä asioista.

MARK  
You guys aren't following me.  
(thinking)  
Okay, guys...I'm black.

GREG  
I knew it.

JIM  
You're very light skinned, but I  
can see it.

GREG  
I've always wanted a black friend.

Mark punches the bar in anger.

MARK  
Fuck it, I'm an Eskimo.

GREG  
Fantastic.

JIM  
I've never seen a black Eskimo.

MARK  
Okay, I'm a pirate.

GREG  
I didn't know they still had those.

JIM  
Are you a dangerous pirate?

MARK  
Okay then, I'm a lion tamer... and  
I have purple hair.

GREG  
Aren't you scared you'll get bitten

one day?

JIM

(to Greg)

I want to die my hair purple just  
like Mark's.

Greg nods. Mark sighs.

(Valehtelemisen sietämätön keveys, USA 2009)

Elokuvan alussa Mark on ollut illallisella kauniin naisen kanssa, johon on ollut pitkään ihastunut. Monissa repliikeissä käy ilmi, ettei Mark ole naisen – tai kenenkään - mielestä ulkoisesti lainkaan viehättävä. Jopa ravintolassa, johon he menevät syömään, tarjoilija toteaa Markille, ettei tämä mitenkään yllä seuralaisensa tasolle. Kun naisasioissa surkea Mark oivaltaa olevansa ainoa, joka osaa valehdella, se muuttaa hänen elämänsä suuntaa. Markin nähdessä kadulla kauniin naisen, nainen kieltää ensin tylästi miestä tuijottamasta. Nainen sanoo suoraan, ettei pidä Markia puoleensavetävänä. Mark saa naisen kuitenkin kanssaan hotellihuoneeseen valehtelemalla, että maailma loppuu jos nainen ei rakastele hänen kanssaan.

Tahattomat viestit ovat asioita, joita henkilöhahmo lipsauttelee vahingossa, esimerkiksi hermostuessaan. Asiat voivat olla tosia tai osittain tosia. Dialogin viestit, jotka on tarkoitettu vain tietyille henkilöhahmoille, voivat esimerkiksi olla salaisia sanomia tiettyjen henkilöiden välillä. Niitä käytetään usein trillereissä. Sundstedt toteaa, että näytelmä-elokuvissa pelataan usein sillä, kuka tietää ja mitä. Päähenkilö voi tietää jotain, mitä vastustaja ei. Joskus kaikkietävä katsoja tietää enemmän kuin päähenkilö. Joskus katsoja ja päähenkilö tietävät saman, joskus päähenkilö on askeleen edellä. (Sundstedt 2009, 250.) Esimerkiksi Agatha Christien luoma salapoliisi Hercule Poirot tietää aina katsojaa paremmin. Kaikki nämä muunnelmät vaikuttavat luonnollisesti myös dialogiin. Rikoselokuva käyttää toisinaan dialogia dramaturgisena keinona kääntämällä ohjeen ”näytä, älä kerro” toisinpäin. Tällöin epäillyt ja todistajat kertovat oman versionsa, ja jos varsinaista tapahtumaa ei näytetä, katsoja luovii näiden eri kertomusten ja todistusten varassa.

### 3.3 Henkilöhahmon karakterisoiminen ja sisäisen maailman peilaaminen

Puheessa on monenlaisia yksilöllisiä ominaisuuksia, joiden perusteella pystymme arkielämässä tunnistamaan varmaankin satoja puhujia. Kielellisen sanoman ja muodon ohella näitä ominaisuuksia ovat puheen ns. prosodiset piirteet kuten painotus, intonaatio, puhenopeus ja rytmi. Nämä merkitykselliset ominaisuudet auttavat kuulijaa tunnistamaan puhujan sekä ilmaisevat puheen sisältöä, puhujan tunnetilaa ja asennoitumista, murretustaa, sukupuolta ja henkilöllisyyttä. (Iivonen 2005, 6-7.) Anders Vacklin kutsuu hahmon tapaa puhua verbaaliseksi eleeksi. Eleitä voivat olla puheen kuviot ja tauot, rikkonaiset lauseet, kesken jääneet sanat, aksentti, maneeri, kirjakieli, murre tai sanajärjestys. (Vacklin 2008, 135.)

Henkilö viestii puhe käyttäytymisellään monella tasolla luonteestaan, asenteestaan, aikomuksistaan, sosio-ekonomisesta asemastaan ja suhtautumisestaan muihin. Henkilöä luonnehtiva dialogifunktio on läsnä jatkuvasti kun henkilö puhuu – vaikka tarkasteltavassa repliikissä jokin muu funktio olisikin ensisijainen (Reitala & Heinonen 2003, 53). Esimerkiksi TV-sarjassa *Uusi päivä* (Suomi 2011) Ensio puhuu potenssiongelmistaan juuri autotermein, koska on tehnyt elämäntyönsä Volvon tehtailla. Koska dialogi peilaa henkilöhahmojen sisäistä elämää, jokaisella henkilöhahmolla pitäisi olla itselleen ominainen ja muista hahmoista erottuva ilmaisutapa – oma ääni. (Sundstedt 2009, 235).

Se, miten henkilö puhuu, kertoo hänestä monella tavalla. Ihmisillä on lempisanoja ja –sanontoja. Henkilön syntyperä, sukupuoli, ikä, koulutus, ammatti, persoonallisuus ja temperamentti kuuluvat kielessä. Kieli on väijäämättä sidoksissa kulttuuriin ja näin ollen kulttuurissa tapahtuvat muutokset kuuluvat myös kielessä (Vilppula 1996, 286). Aika, jota eletään, heijastuu kieleen. Esimerkiksi 1970-luvulla Suomessa tapahtui merkittävä kielellinen murros kun teitittely alkoi muuttua yleisesti sinutteluksi.

*Helsingin sanomien* Lontoon kirjeenvaihtaja Anssi Miettinen kirjoittaa Britannian luokkayhteiskuntaa käsittelevässä artikkelissaan, että yhteiskuntaluokan tunnistaa selkeimmin puheesta. Britannian ylempiin sosiaaliluokkiin kuuluvat artikuloivat selkeästi ja puhuvat puhdasta englantia, kun taas alemmissa luokissa konsonantit katoilevat ja puhe on epäselvää. Myös sanavalinnat kertovat luokasta. Jos työväenluokkaan kuuluva ihminen ei kuule, hän sanoo ”Pardon?”. Tätä sanaa ylempi keskiluokka välttää, ja käyt-

tää mieluummin sanaa "Sorry?". Yläluokkainen sen sijaan voi sanoa "What?". (Miettinen 2011.) Mutta vaikka hahmojen tausta synnyinpaikkaa ja ikää myöten olisi sama, henkilöille ominainen, persoonallinen puhetapa on silti erilainen (Davis 2008, 25).

Henkilöhahmo ilmaisee näkökulmansa dialogin ja toiminnan kautta (Vacklin 2008, 34). Dialogin tulee ilmentää hahmon intentioita, tai hänen yritystään piilottaa tahtonsa todellinen suunta (Howard & Mabley 1993, 85). Näiden pyrkimysten ja tavoitteiden kautta katsoja pääsee käsiksi elokuvan henkilöhahmojen luonteeseen ja heidän ideologiaansa (Römpötti 1999, 7).

Tapa puhua riippuu vahvasti tilanteesta. Puheen tyyli, esimerkiksi suoruus/epäsuoruus, runsassanaisuus/ytimekkyys ja virallisuusaste vaihtelevat tilannekohtaisesti (Kielijelppi-sivusto 2011). Samoin monet muut puheen elementit, kuten esimerkiksi sanasto, ovat tilannesidonnaisia. Ihminen puhuu erilailla hakiessaan lainaa pankista kuin kosiessaan tai valmentaessaan uimajoukkuetta. Käsikirjoittaja Rib Davis neuvoo, että näitä hahmojen puherekisterejä kannattaa uskaltaa käyttää rohkeasti. On liian helppoa yksinkertaistaa luonteenomaista puhetta liikaa. Myös tunnetila vaikuttaa tapaan puhua. (Davis 2008, 19–20.)

Paitsi että dialogi kertoo puhujasta ja heijastelee tämän sisäistä tunnetilaa, dialogissa henkilöt myös kertovat millaisia muut henkilöt heidän mielestään ovat. Dialogi osoittaa henkilöiden välisiä suhteita ja niihin liittyviä tunteita ja jännitteitä. Eri ihmisille puhutaan eri tavalla.

Jan Forsströmin ja Zaida Bergrothin käsikirjoittaman lyhytelokuvan *Heavy Metal* (Suomi 2007) päähenkilö on 15-vuotias Hevari. Elokuva sijoittuu Sysmään vuonna 1989 ja Hevari on pitäjän ainoa pitkätukkainen poika. Elokuvan alussa naapurin Kake tuo Hevarille kuvia, joita he ovat yhdessä ottaneet itselleen tekemistään maskeista. Kuvien joukossa on myös Kaken ottamia kuvia legoistaan.

HEVARI  
Mikä tää on? Otatsä kuvia jostain  
legolinnoista?

KAKE  
Mun piti saada rulla täyteen.

HEVARI

Kake hei. Jätkä on menossa  
yläasteelle. Mieti nyt ittees.  
Mä yritän oikeesti auttaa.  
Sun pitää oikeesti olla  
vähän kovempi.

KAKE

Ai niinku milleen?

HEVARI

Et sä voi vaan olettaa  
että porukka ottaa sut  
heti messiin.  
Jos joku tulee urputtaan  
niin sanot vaan  
"vittu ei kiinnosta".

KAKE

Tullaaks sulle paljon urputtaan?

HEVARI

Ei tietenkään.  
Kaikki tuntee mut.  
Mut se on eri asia  
tollasille.

KAKE

Kato tää on aika  
hyvä kuva susta.

HEVARI

Ikään kuin mä välittäisin  
onks joku kuva hyvä vai ei.  
Mitä huonompi, sen parempi.

KAKE

Sä näytät tässä vähän  
siltä Kreatorin laulajalta.

(Heavy Metal, Suomi 2007)

Dialogista selviää, että Kake on nuorempi kuin Hevari ja vasta menossa yläasteelle. Käy myös ilmi, että eletään aikaa, jolloin ei valokuvattu digikameroilla vaan filmi kehitettiin paperikuviksi. Hevari esiintyy Kakea kohtaan kaikennähteenä ja tietävänä. Kake ihailee Hevaria. Hevari esittää, ettei häntä kiinnosta, miltä hän näyttää. Kuitenkin hän tarkistaa peilistä mahdollista yhdennäköisyyttään Kreatorin laulajaan. Teot ja sanat ovat ris-tiriidassa ja katsoja aavistelee Hevarin olevan jotain muuta kuin esittää. Kun myöhemmin nähdään, että Hevarin asema omien ikätoveriansa parissa on hierarkian alin, dialogi asettuu uuteen valoon ja epäily Hevarin teeskennelystä kovuudesta lunastuu. Hevari



neuvoo Kakea sellaiseksi, jollainen itse haluaisi olla – rohkea ja piittaamaton ulkopuolisuudesta.

Hevari puhuu eri tavalla eri henkilöille. Kakea Hevari kouluttaa heavymetalmusiikin tietouteen suhtautuen tähän ylenkatseellisesti ja usein tylästi. Äidilleen Hevari puhuu myös tylästi, vaikka näytetään, että tiuskahdus äidille myös harmittaa Hevaria. Voidaan päätellä, että lähimmilleen Hevari usein puhuu tylästi ja etäännyttäen. Hän pitää statustaan korkeampana kuin Kaken tai äidin, ja se kuuluu puheessa. Kun tehdään elokuvaa nuorille tai nuorista, elokuva käsittelee usein sukupolvien välistä konfliktia. Konfliktin avulla nuoret erotetaan vanhemmista. Yksi tärkeimmistä konfliktin vahvistajista ja ylläpitäjistä on valittu kielimuoto. (Römpötti 1999, 21.) Hevarin äiti puhuttelee Hevaria lempeästi, käyttäen usein hellittelysanaa ”kulta”. Äiti puhuu Hevarille kuin lapselle. Tästä käy ilmi ettei äiti ole poikansa muutoksen ja kasvun tasalla. Äiti myös puhuu selkeää yleiskieltä kun taas Hevarin puhetapa edustaa enemmän nuorisoslangia. 15-vuotias Hevari tasapainoilee lapsuuden ja aikuisuuden välissä. Kake edustaa sitä, mitä Hevari on ollut ja äiti, mihin kenties pitäisi kasvaa. Kaken käyttämä kieli ja ilmaisu ovat vilpittöntä, pehmeää ja sovittlevaa, myös vastakohtana Hevarin kovalle ja särmikkäälle ilmaisulle.

Hevari kiroilee paljon. Kiroilemalla Hevari myös tekee aktiivisesti selvää eroa äitiinsä. Kun Hevarin äiti puuttuu poikansa kiroiluun kysymällä ystävällisesti, onko Hevarin pakko kiroilla niin paljon, Hevari vastaa tähän: ”Onksun pakko näyttää tollaselta saatanan hevoselta?” Jotta Hevari ei vaikuttaisi kylmältä tai vastenmieliseltä ja jotta katsoja pysyisi samaistumaan häneen, on tärkeää näyttää, että tokaisu äidille harmittaa Hevaria. Tämä näytetään Hevarin ilmeellä sekä sillä, että hänen hyvä ja innostunut mielialansa muuttuu ja hän purkaa kiukkunsa Kakeen. Nähdään, että Hevarin on vaikea osoittaa tunteitaan muuta kuin kiukuttelemalla. Hevari osaa myös puhua aikuiselle ystävällisesti ja kunnioittavasti. Kun Hevari auttaa sankarillisesti luokkatoveriaan, hän puhuu tytön äidille kohteliaasti ja arkuudestaan huolimatta liikuttavan rohkeasti.

Elokuvan alussa Hevari näyttäytyy Kaken ja äidin kautta omapäiseltä ja vahvaltakin. Kun Hevari lähtee mopoillaan kylille, tytöt huomaavat mopon. Joku tytöistä kysyy, kenen mopo on ja toinen vastaa ”Se on Hevari vaan”. Katsoja näkee Hevarin tyttöjen,

jotka hänen maailmassaan edustavat ihannoiduinta osaa, näkökulmasta. Katsoja huomaa pian, että ainoastaan naapurin Kaken mielestä Hevari on kova jätkä. Ikätoveriensa parissa Hevari on pahnun pohjimmainen vaikka esittääkin Kakelle ihan muuta. Kylän tytöille Hevari on ilmaa. Tytöille Hevari puhuukin varovasti ja alastuksesta käsin. Kun tytöt antavat tähtiä kylän pojille, Hevarin nimeä ei näy listassa. Kun Hevari kysyy, antavatko tytöt tähtiä kaikille pojille, tytöt vastaavat antavansa tähtiä vain niille, joista ovat kiinnostuneita. Kun Hevari lähtee, tytöt pilkkaavat tätä: ”Kattokaa miten se kävelee. Ihan kuin se pelkäis koko ajan kaatuvansa tai jotain.” Replikki toimii monella tasolla. Se kuvaa ylädialogin tasolla Hevarin tapaa liikkua. Aladiologissa ilmenee Hevarin status yhteisössä, sekä mielikuva sitä, kuinka Hevari sananmukaisesti tasapainottelee monien roolien (lapsuus-aikuisuus, herkkyyys-kovuus) välillä. Näin dialogin kautta Hevari myös määrittyy katsojalle oman yhteisönsä näkökulmasta hyljeksityksi ja tahattoman koomiseksi hahmoksi.

Se, miten puhutaan, kertoo paitsi henkilöistä, myös elokuvan maailmasta. *Valehtelemisen sietämätön keveys* -elokuvassa vain päähenkilö osaa valehdella, ja koska kukaan muu ei osaa valehdella, kukaan ei myös osaa epäillä, ettei päähenkilö puhuisi totta. Elokuvassa dialogi myös kertoo varsin suoraan henkilöistä, koska he puhuvat suoraan eikä mitään jää arvailujen varaan.

Dialogissa voi ilmetä myös henkilön muutos. Florian Henckel von Donnersmarckin elokuva *Muiden elämä* (*Das Leben der Anderen*, Saksa 2006) kertoo Itä-Saksan viimeisistä ajoista ja sen tiedustelupalvelusta Stasista. Kapteeni Gerd Wiesler, Stasin agentti HGW XX/7, saa tehtäväkseen vakoilla ja salakuunnella näytelmäkirjailija Georg Dreymania ja tämän naisystävää. Kirjailijaan epäilevästi suhtautuva ja järjestelmää antaumuksella kannattava Wiesler omistautuu kirjailijan elämän tarkkailulle. Hän joutuukin huomamaan, kuinka kirjailijan elämän inhimillisyys ja lämpö alkavat vaikuttaa hänen omaan elämäänsä.

Henkilöhahmon taitekohta nähdään ja kuullaan kohtauksessa, jossa Wiesler on kotitalonsa hississä ja hänen seuraansa liittyy pikkupoika pallon kanssa. Poika kysyy Wiesleriltä, kuuluuko tämä todella Stasiin. Wiesler kysyy pojalta, tietääkö tämä edes, mikä Stasi on. Poika sanoo tietävänsä, hänen isänsä on kertonut että he ovat pahoja miehiä

jotka laittavat ihmisiä vankilaan. Wiesler on kysymässä, mikä pojan isän nimi on, mutta lause jää kesken. Poika kysyy, että minkä nimi. Wiesler vastaa pienen hetken pohdittuaan: ”Pallon. Mikä sinun pallosi nimi on?”. Poika pitää Wiesleria hupsuna ja toteaa, ettei palloilla ole nimiä.

Wieslerin muutos virkaintoisesta ja järjestelmää noudattavasta agentista myöhempään inhimilliseen uhrautujaan kulminoituu tässä kohtauksessa. Hänen seuraamansa kirjailijan elämän lämpö on vaikuttanut häneen niin, ettei pojan isä saa seuraamuksia sanomisistaan. Wiesler jopa rohkenee tehdä itsensä naurunalaiseksi pikkupojan (ja tämän isän) silmissä.

#### **4 Dialogin tyylilliset funktiot**

Länsimaisessa draamassa puheaktit ovat keskeisessä asemassa luotaessa draaman maailmaa ja merkityksiä (Reitala & Heinonen 2003, 51). Dialogilla on perustavanlaatuisen tehtävä luoda draaman diegesis, tarinan maailma (Kozloff 2000, 34). Kjell Sundstedt toteaa, että dialogia voi kuljettaa kohtauksesta toiseen ja luoda näin uusia assosiaatioita. Laittamalla kohtaukseen ”vääää”, sinne ikään kuin kuulumatonta dialogia, voi saada aikaan yllättäviä vaikutuksia. (Sundstedt 2009, 234.) Dialogi vakuuttaa, herättää epäilyksiä, liikuttaa ja naurattaa. Dialogin kautta on mahdollista päästä henkilöhahmoja erityisen lähelle. Vaikka laajassa kuvassa kaksi tunnistamatonta henkilöä kävelisivät valtameren äärettömällä rannalla, dialogi voi tuoda henkilöt tunnistettavasti ja intiimisti katsojaa lähelle.

Ohjaaja ja käsikirjoittaja Aki Kaurismäki on tyyliltään ja teemoiltaan yhtenäinen ja johdonmukainen. Tutkija Sakari Toiviainen mainitsee, että Kaurismäen tavassa kuvata osattomia, marginaalisia päähenkilöitään yhdistyvät kritiikki vallitsevia arvoja kohtaan ja hillitty moraalinen paatos. Toiviaisen mukaan Kaurismäelle on ominaista pelkistetty, kurinalainen ilmaisu, perinnetietoisuus ja viisto, särmikäs, usein musta huumori. (Toiviainen 1994, 158.) Kaurismäen tyyli on niin tunnistettavaa, että puhutaan kaurismäkeläisyydestä.

Aki Kaurismäen elokuvien dialogia tutkinut Sanna Maskulin kirjoittaa, että kaurismäkeläisessä dialogissa on vahva tyyliä määrittävä funktio. "Kaurismäen elokuvissa dialogi sekä tukee (draamalliset funktiot) että haastaa (tyylillinen funktio) kerronnan jatkuvuutta ja fiktiivisen maailman yhtenäisyyttä." Maskulinin mukaan Kaurismäen elokuvien dialogissa kirjallinen piirre on erityisen korostunut ja puhe muistuttaa hyvin vähän puhekielistä, rentoa arkikeskustelua. Dialogin kirjallinen luonne on tyyllinen valinta, ja se korostaa fiktion tietoisuutta itsestään, toisin sanoen tietoisuutta tekijyydestä ja katsojasta. Dialogi ei siten yksinomaan tuota ja rakenna fiktiivistä todellisuutta, vaan myös aktiivisesti kyseenalaistaa sitä. Maskulinin mukaan henkilöiden puhe on kohdistunut kahtaalle: yhtäältä puhekumppanina on sepitteellinen henkilö, toisaalta katsoja. Maskulinin mielestä henkilöt ikään kuin puhuvat elokuvan maailman "yli" suoraan katsojalle. "Katsoja on asemoitu dialogiin, eikä tuo asema ole ulkopuolisen tarkkailijan, vaan aktiivisen osanottajan", Maskulin kirjoittaa. Selvimmin tietoisuus tekijyydestä ja katsojasta näkyy Maskulinin mielestä kaurismäkeläisen puheen suhteellisessa vähyydessä ja sen tyyllittelyssä, "kirjallisessa" luonteessa. (Maskulin 1999, 34–36.)

Absurdi huumori, yhteiskunnallinen kritiikki ja kirjakielinen ilmaisu ilmenevät esimerkiksi Aki Kaurismäen elokuvassa *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi 2002). Kohtauksessa päähenkilö, joka elokuvakäsikirjoituksessa on nimetty kirjaimella M, korjaa satoa perunapelloltaan. Nieminen seuraa M:n puuhia ja yrittää saada tältä perunaa.

M  
Näitä on kahdeksan... Kolme on  
säästettävä talven varalle  
ja ainakin kaksi siemenperunoiksi.  
Me maanviljelijät joudumme  
ajattelemaan tuleviakin vuosia.  
Syömme vain sen mikä jää yli.  
Näistä ei riitä kolmelle  
ja ajattelin kutsua Irman kylään.

NIEMINEN  
Joten minä en saa yhtäkään?

M  
Et.

NIEMINEN  
Oletpa itsekäs.

M  
Olen realistti.  
Te kaupunkilaiset olette

hetken lapsia.

NIEMINEN

Mistäs tiedät vaikka olisit  
itsekin kaupunkilainen.

M

... ja saanut tällaisen sadon?  
Mahdotonta.

NIEMINEN

Anna edes puolikas keripukin  
varalta. Ilman hampaita en selviä.

M

Kunhan et levitä sanaa.

(Kaurismäki 2003, 103–104.)

Maskulin toteaa, että Kaurismäen elokuvissa dialogi toimii myös draamallisissa tehtävissä säilyttäen kuitenkin samalla riippumattoman, omalakisien luonteensa. ”Toisin kuin klassinen, draamallisille funktioille alistainen elokuvadialogi, se (Kaurismäen dialogi) ei pyri luomaan luonnollisen keskustelun illuusiota eli olemaan tässä mielessä huomaamaton ja läpinäkyvää. Päinvastoin - se kiinnittää aktiivisesti huomiota itseensä ja omaan kirjallis-elokuvalliseen luonteeseensa. Siten se tähtää kertomuksen läpinäkyvyyden ja tarinan autonomian murtamiseen. Draamallisten funktioidensa lisäksi sillä on myös tyylillinen funktio, joka korostaa dialogin luonnetta päämääränä itsessään, ei välineenä jollekin suuremmalle päämäärälle.” (Maskulin 1999, 35–36.)

#### 4.1 Genren ja maailman todentaminen

Elokuvassa *Henkien kätkemä* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Japani 2001) Chihiro huomaa niityn, jonka läpi hän vanhempineen kulki autiokaupunkiin, muuttuneen mereksi. Vastarannalle on kasvanut kaupunki, eikä Chihiro pääse palaamaan. Niityn muuttuminen mereksi on siirtymäkohtaus rinnakkaiseen todellisuuteen, henkien maailmaan. Kun Chihiron varpaat alkavat muuttua läpinäkyviksi, hän pelästyy eikä ole uskoa näkemäänsä. Chihiro vakuuttaa itselleen ääneen, ettei tapahtuva voi olla totta. Kun henkilöllä itsellään on vaikeuksia uskoa elokuvan maailman muutosta, myös katsoja uskoo siihen helpommin. Kun sankari näin kieltää tapahtuneen, dialogi on dramaturginen te-

hokeino jolla saadaan katsoja uskomaan ja eläytymään elokuvan maailmaan ja tapahtumiin. Katsoja myös samastuu päähenkilön kauhistukseen ja pelkoon.

Dialogilla on siis myös selvä samastamisen funktio. Käsikirjoittaja Pekko Pesonen kirjoittaa, että arkikeskustelussa samastumisella yleensä ymmärretään samankaltaisuuden havaitsemisen itsensä ja toisen (elokuvan kohdalla fiktiivisen henkilön) välillä. Tämä on kuitenkin vain pieni osa ilmiötä, Pesonen toteaa. Samastuminen on Pesosen mukaan aktiivinen, omaehtoinen ja jaoteltavissa oleva prosessi. (Pesonen 2002.) Jotta katsoja voi uskoa elokuvan tapahtumiin, hänen täytyy uskoa elokuvan maailmaan ja henkilö-  
hahmoihin. Tässä dialogilla on oma, tärkeä roolinsa.

*Uusi päivä* -sarjan katsojat kommentoivat ahkerasti sarjaa sen Facebook-sivustolla. Katsojien samastuminen hahmoihin käy ilmi selvästi kun he myötäelävät ja kannustavat suosikkejaan. *Uusi päivä* – sarjan jaksossa 57 on kohtaaus, jossa Haavistojen esikoinen Vilma tulee aamulla yöpuvussa keittiöön ja näkee yllättäen aamukahvipöydässä isänsä opettajakollegan johon on ihastunut. Vilmaa nolottaa asunsa ja hänelle tulee kiire poistua keittiöstä vaikka isä kehottaa aamiaiselle. Eräs katsoja kommentoi kohtausta ja siteeraa Vilmaa sarjan Facebook-sivulla: ”Mulla unohtu yks semmonen juttu semmosesta yhestä jutusta.’ Tiedän tunteen! Ihana Vilma” (*Uusi päivä*- sarjan Facebook-sivusto 2011.)

Dialogilla on selvä tilanteen luoma ulottuvuus. Dialogista on pystyttävä päättämään tilanne, jossa henkilöt ovat. (Pohjola 1986, 397.) Tilanteen ja ympäristön ymmärtämisen vaatimus lieenee keskeisempää teatterissa kuin elokuvassa, kuitenkin myös elokuva hyödyntää tätä keinoja. Elokuvassa *Lost in Translation* (USA/Japani 2003) kuullaan kuulutus mustan kuvan päällä ja heti tämän jälkeen näytetään päähenkilö istumassa autossa.

WOMAN ON P.A. (o.s.)  
Welcome to New Tokyo  
International Airport.  
Welcome.

In the backseat of a Presidential limousine, BOB (late-forties), tired and depressed, leans against a little doily, staring out the window.

(*Lost in Translation*, USA/Japani 2003)

Kuulutus asettaa välittömästi tapahtumapaikan. Auto voisi ajaa missä tahansa kaupungissa, mutta nyt tiedetään, että kyseessä on Tokio. Autossa yksin istuva mies on selvästi länsimaalainen, ja katsoja voi jo päätellä tämän todennäköisesti olevan itselleen vieraassa kulttuurissa. Edellä esitetty dialogi on vahvasti informaatiotason dialogia, mutta samalla se on tunnelmaa ja maailmaa todentavaa.

Katsojan on pystyttävä tekemään johtopäätöksiä elokuvan maailmasta ja ymmärrettävä sen logiikkaa. *Henkien kätkemässä* (Japani 2001) katsoja pääsee uuteen maailmaan Chihiron mukana. Maailma on uusi ja outo Chihirollekin, ja hän saa muilta konkreettisia, sanallisia neuvoja ja malleja, kuinka maailmassa on toimittava. Näin myös katsoja tutustuu uuteen, kummalliseen maailmaan päähenkilön mukana ihmetellen samoja asioita. Draamallinen dialogi muodostaa puhetilanteen toisin kuin romaaniin liittyvä vuoropuhelu, koska kaunokirjallisuudessa kerronta voi hahmottaa tilanteen. Vaikka henkilöt aina toimivatkin draaman maailman nykyisyydessä, on nykyhetken kannettava samalla mennyttä ja tulevaa. (Pohjola 1986, 397.)

Elokuviadiologi on hyvin tyyliteltyä. Dialogi on riippuvainen teoksen tyylilajista, genrestä. Komedian dialogi on väistämättä erilaista kuin tragedian. (Aaltonen 2003, 121.) Dialogi voi olla komediallista monella eri tavalla, aina sanaleikeistä aladialogin vahingossa lipsauttamiseen. Karrikoidusti voi sanoa, että toimintaelokuvien replikointi on usein lakonista ja machomaista. Lajityypille uskollista dialogi on tieteistoimintaelokuvassa *Terminator 2: Tuomion päivä* (*Terminator 2: Judgement Day*, USA 1991). Tulevaisuudesta on lähetetty tuhoajarobotti, Terminator, replikoi konemaisesti ja lakonisesti, samalla se tuottaa myös lajille tyypillistä lakonista komiikkaa.

THE TERMINATOR  
Why do you cry?

JOHN CONNOR  
You mean people?

THE TERMINATOR  
Yes.

JOHN CONNOR  
I don't know. We just cry.  
You know, when it hurts.

THE TERMINATOR  
Pain causes it?

JOHN CONNOR  
 No, it's when there's nothing  
 wrong with you, but you hurt  
 anyway. You get it?

THE TERMINATOR  
 No.

(Terminator 2: Tuomion päivä, USA 1991)

Terminator ei tietenkään ymmärrä itkemisen inhimillistä mekanismia, koska on kyborgi. 13-vuotiaan Johnin on myös vaikeaa selittää, miksi ihmiset itkevät. Samalla kohtaaus viittaa miehisyyden käsitykseen – miehet eivät itke eikä senlaatuinen kipu tai heikkous ole ymmärrettävää.

Sarah Kozloff ottaa teoksessaan *Overhearing film dialogue* (2000) esimerkiksi elokuvan *Terminator - Tuhoaja* (*The Terminator*, 1984). Vaikka *Terminator* on selvästi toiminta-elokuva, jossa on takaa-ajokohtauksia, näyttäviä räjähdyksiä ja ampumista, kuitenkin monet keskeiset tapahtumat ovat sanallisia. Kozloff ottaa esimerkiksi kohtauksen, jossa Sarah Connor paljastaa sijaintinsa Sarahin äidiksi tekeytyneelle Terminatorille tai kun Reese julistaa elinikäistä sitoumusta naiseen jota ei ole vielä tavannut: "I came across the time for you, Sarah. I love you. I always have." (Kozloff 2000, 43.)

Dialogin tehtävä on luoda tunnelmaa. Dialogi esittää jokapäiväisiä keskustelukonventioita, esimerkiksi ruoan tilaamista ravintolassa tai taustarupattelua juhlissa. Sarah Kozloff kutsuu tällaista dialogia sanatapetiksi (verbal wallpaper). Monissa elokuvissa päähenkilö astelee työpaikalleen tervehtien kollegoitaan, jotka ovat sellaisia näyttelijäavustajia, joita ei nähdä muissa kohtauksissa. Sarah Kozloff on sitä mieltä, että tällaisella dialogilla on ainoastaan tarkoitus todentaa tosielämän kohtaamisia ja tuoda elokuvaan tuttuutta ja todentuntua. Kozloff toteaa, että jonkun mielestä kyseisenlainen kohtaus voi kertoa päähenkilön ystävällisyydestä ja suhtautumisesta muihin, mutta Kozloff itse torjuu tämän näkemyksen. (Kozloff 2000, 47.)

Elokuva *Muiden elämä* (*Das Leben der Anderen*, Saksa 2006) päättyy tyypilliseen sosiaalisen tilanteen konventionaaliseen ja arkielämässä liki determinoituun keskusteluun joka on monilla merkityksillä ladattu.



Agentti Wiesler menettää asemaansa Stasissa kun paljastuu, että hän suojeli kirjailija Dreymania. Dreymanille puolestaan selviää, että häntä salakuunneltiin. Stasin raporteista hän saa tietää hyvän tekijästään, ja Dreyman kirjoittaa kirjan kokemuksistaan ja auttajastaan. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Wiesler on kirjakaupassa ja löytää Dreymanin uusimman kirjan, *De Sonate vom Guten Menschen*. Wiesler huomaa, että kirjailija on omistanut kirjan kiitollisuudella hänelle. Kun Wiesler ostaa kirjan, myyjä kysyy, laitetaanko kirja lahjapakettiin. Wiesler vastaa ”Ei, se on minulle”.

Jokaiselle tuttu keskustelukonventio saa syvän merkityksen elokuvan viimeisenä dialogina. Myyjälle Wieslerin repliikki tarkoittaa vain sitä, ettei kirjaa tarvitse paketoita. Wiesler puolestaan ottaa vastaan kiitoksen uhrautumisestaan, hänelle selviää, että sillä on ollut suuri merkitys. Wieslerin viimeinen repliikki kokoaa koko elokuvan, se on kuin piste lauseen lopussa.

#### 4.2 Teema ja premissi

Elokuvassa *Henkien kätkemä* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Japani 2001) Haku neuvoo Chihiroa hakemaan töitä Kamajilta, Kylpylän pannuhuoneen orjalta. ”Jos et tee töitä, Yubaba muuttaa sinut eläimeksi”. Yubaba on Kylpylää hallitseva noita. Elokuvan pääteema on työ ja sen merkitys. Työ on selvästikin elintärkeää, sillä ilman töitä tässä Chihirolle uudessa maailmassa ei ole olemassa. Elokuvan teema pohtii pitkälti sitä, kuinka olla oma itsensä työn kautta. Ihminen on sitä, mitä tekee eikä sitä, mitä maallista hyvää (työllään) hankkii. Työn teema nousee esiin monta kertaa dialogin tasolla eri hahmojen suulla. Esimerkiksi pannuhuoneessa hiilenpalaa kantavan Nokipalleron tuupertuessa kuormansa alle, Chihiro ottaa Nokipalleron raskaan taakan kantaakseen. Kamaji komentaa tyttöä saattamaan päätökseen työn jonka on aloittanut. Paitsi, että työ on tärkeää yksilön olemassaolon kannalta, työ täytyy myös hoitaa kunnialla.

Päähenkilö Chihiro oppii itsekseen ja yhteisön jäseneksi työn kautta. Tämä henkilö-  
hahmon kasvaminen ja kehittyminen kuuluu myös dialogissa. Elokuvan alussa Chihiro on hemmoteltu kakara, joka nurisee ja väittää vastaan vanhemmilleen. Matkan varrella Chihiro kasvaa neuvokkaaksi, urheaksi ja rakastavaksi ihmiseksi. Kiinnostavaa on, että Yubaba -noidan luona Chihiro osoittaa sinnikkyyttä vaatimalla työtä. Yhtäkkiä van-

hemmalle vastaan inttäminen osoittautuukin sankarilliseksi ominaisuudeksi, toisin kuin aivan elokuvan alussa, kun sama piirre oli hemmotellun lapsen tunnusmerkki Chihiron kinatessa vanhempiensa kanssa. Sillä on eroa, onko epäkunnioittava (lapsi) vanhempiaan kohtaan vai puoliaan pitävä, itsenäinen toimija outolakisessa (aikuisten) maailmassa. Yubaba on vannonut valan, että jos joku pyytää töitä, hänen on töitä annettava. Chihiron katoaminen koittaa, kun Yubaba ottaa pois Chihiron nimen ja nimeää tämän uudelleen. Elokuvan toinen pääteema on identiteetin teema, joka kylläkin nivoutuu työn teemaan tiiviisti. Kyse on siitä, kuinka tulla itsekseen työn kautta ja miksi työtä tehdään.

Elokuva on kaiken muun taiteen tavoin formaatti tekijyydelle, keino tuoda julki tekijän näkemyksiä ja havaintoja maailmasta. Elokuvan premissi eli pääväittäjä pitää jotenkin todentua tai liittyä jokaiseen kohtaukseen. Elokuva *Tuomari Martta* (Suomi 1943) esittää kysymyksen uran ja äitiyden yhdistämisestä. Päähenkilö Martta opiskelee juristiksi ja luo uraa. Elokuvasa kaksi miestä, jotka Martan tavoin opiskelevat oikeustiedettä, pohtii naisten asemaa alan opiskelijoina. Mikäli nainen sattuu olemaan ”vähänkin sievä, hän joutuu naimisiin” ja koulutus menee hukkaan. Miehet miettivät, että teräväpäinen nainen taas vie paikan mieheltä joka työttömänä tai kehnosti palkattuna ei voi perustaa perhettä. Tutkija Anu Koivusen mukaan näissä kommentteissa elokuva ennakoi sodanjälkeisiä keskusteluja ja on suomalaisessa sotavuosien elokuvatuotannossa selvin kannanotto naisten ansiotyöstä (Koivunen 1994, 80.)

Martta menee naimisiin ja saa lapsen. Elokuvasa naisliikkeen kannanotot esitetään uhkana ”oikealle” äitiydelle. Martan tulevassa anoppilassa on poikkeuksellinen roolijaako: rouvalla on ura ja lukuisat iltamenot, herra professori pohtii verhoja ja vatkaa lettutaikinaa. ”Itsenäisen naisen aviomiehen täytyy osata yhtä jos toistakin”, professori Karsta pohtii miehen rooliaan.(Koivunen 1994, 79.) Martta joutuu valitsemaan uran ja perheen välillä. Hän jättää kihlakunnontuomarin sijaisuutta maalasipitäjässä suorittaessaan lapsensa Helsinkiin. Elokuvan lopussa Martta kuitenkin ymmärtää paikkansa ja julistaa: ”Ja kun lapseni eivät enää tarvitse minua minä kohotan taistelulippuni jossa lukee: ’Äidit, älkää koskaan jättäkö pieniä lapsianne!’ ”. Koivusen mukaan kohtauksen pateettisuus ei edusta niinkään ole käsikirjoittajan tai ohjaajan agenda vaan syntyi tuottaja Särkän painostuksesta (Koivunen 104, 82).

### 4.3 Sanan taide

Joskus väitetään, että henkilöhahmon sisäistä maailmaa voi ilmaista paremmin romaanissa kuin elokuvassa. Romaanissa pienimmätkin mielenliikahdukset voi avata ja kuvaila, eikä lukija pidä sitä kiusaannuttavana tai liian osoittelevana, vaan pikemmin tarkkana havainnointina. Henry Bacon toteaa, että harvemmin teatterin suhteen esitetään tällaista väitettä rajoittuneisuudesta, koska näytelmäkirjailijat Aiskhylokselta alkaen ovat osoittaneet lausutulla sanalla esittävän taiteen voiman ihmisen sisäisten tunteiden ja konfliktien paljastamiseen. Jos elokuvassa on paljon puhetta, se leimataan helposti teatterimaiseksi ja siksi epäelokuvalliseksi. Kuitenkin puhe kuuluu elokuvaan siinä missä teatteriinkin. (Bacon 2005, 122.)

Käsikirjoittaja Tove Idström huomauttaa, että käsikirjoittaja kirjoittaa sanoja paperille muttei tee kirjallista työtä samassa mielessä kuin proosa- tai näytelmäkirjailija tai runoilija. ”Tai ehkä kuitenkin niin kuin runoilija. Kirjailija kirjoittaa mielelle, käsikirjoittaja silmälle ja korvalle”, kirjoittaa Idström. Tämän vuoksi Idströmin mielestä käsikirjoittajan ammattitovereita ovat ensisijaisesti ohjaajat, leikkaajat, kuvaajat ja äänisuunnittelijat (Idström 2003, 30.)

Elokuva ilmaisee ja argumentoi lausutun sanan voimin. Vaikka elokuvan dialogi eroaa näytelmän ja kaunokirjallisuuden dialogista, on niillä myös yhteistä. Kuten on edellä todettu, elokuvadialogi on ensisijaisesti kirjoitettua ja vasta toissijaisesti puhuttua, ainakin, mikäli suljetaan pois improvisaation mahdollisuus. Elokuvakäsikirjoitus on teksteos, joka tähtää aina toiseen teokseen, elokuvaan. Sitä ei lueta itsenäisenä tekstiteoksena kuten näytelmää tai romaania. Elokuvakäsikirjoitus on kuin arkkitehdin suunnitelma talosta, pelkkänä piirroksena paperilla se on vajaa ja päämäärässään toteutumaton. Käsikirjoitus ei ole kaunokirjallisuutta, mutta dialogista voi ja saa löytyä kaunokirjallisia elementtejä. Romaanissa sana luetaan, elokuvassa ja teatterissa se lausutaan.

Dialogilla on taiteellinen funktio. Dialogi on se elokuvailmaisun osa-alue, jossa käsikirjoittajalla samanlainen mahdollisuus suoraan viestintään yleisön kanssa kuin esimerkiksi romaanikirjailijalla. Koska dialogi on ainoa osa käsikirjoitusta, jonka yleisö kokee

ikään kuin suoraan kirjoittajan kynästä, dialogi on se alue, jossa käsikirjoittaja saa ilmaista ”sisäistä runouttaan”. Elokuvakäsikirjoittaja voi dialogissa käyttää kaikkia sanataiteen keinoja kuten intonaatiota, rytmiä ja kielen rikkautta. (Howard & Mabley 1993, 87.)

Runollista kieltä on hyödynnetty paljon esimerkiksi elokuvatrilogiassa *Taru sormusten herrasta* (*The Lord of the Rings*, Uusi-Seelanti/USA 2001–2003). Trilogian ensimmäinen osa, *Sormusten ritarit* (*The Fellowship of the Ring*, Uusi-Seelanti/USA 2001) alkaa haltia Galadrielin monologilla.

GALADRIEL (V.O.)  
(Elvish: subtitled)  
"I amar presten aen: han mathon ne nen,  
han mathon ne chae ... a han noston ned  
wilith."

(English:)  
The world is changed: I feel it in the  
water, I feel it in the earth, I smell  
it in the air ... Much that once was is  
lost, for none now live who remember  
it.

(*Taru sormusten herrasta* - Sormuksen ritarit, Uusi-Seelanti/USA 2001)

Runollinen ilmaisu sopii kaiken nähneelle haltialle ja lisää hänen arvovaltaansa ja arvotuksellisuuttaan. Dialogi enteilee kaikkea tulevaa ja luo vahvasti tunnelmaa.

## 5 Dialogi elokuvassa *Taivaankorjaaja*

Opinnäytetyön teososa on 29-sivuinen lyhytelokuvakäsikirjoitus *Taivaankorjaaja*. Koska teososa on salainen kunnes se on tuotannossa, käsikirjoituksesta ei ole suoria kohtaus-esimerkkejä. Samasta syystä myös juonipaljastukset ovat pintapuolisia.

*Taivaankorjaaja* on fantasiaelokuva ystävydestä, oman paikkansa löytämisestä sekä Kuusta. Elokuvan maailmassa Kuu on kadonnut, eikä kukaan Taivaankorjaajaa lukuun ottamatta muista sitä koskaan olleenkaan. Taivaankorjaaja pitää yksin yön pimeyttä loitolla korjailemalla taivasta ja asentamalla tähtiä. Häntä vaivaava suuri salaisuus on

painanut hänet kumaraan ja eristänyt elelemään erakkona vesitornissa. Taivaankorjaajan maailman mullistaa Kelan lähettämä viinaan ja naisiin menevä Työharjoittelija. *Taivaankorjaajassa* fantasia ja arkirealismi kohtaavat kerronnan ja dialogin tasolla. Tähdentekotarpeisto ja taivaankorjaamiseen liittyvä termistö on enimmäkseen käsityöläis-sanastoa. Jotakin maailman tähtisanastoa olen keksinyt itse, esimerkiksi pyrstötähden häntäsiimat.

Työharjoittelija puhuu välillä slangiin vivahtavaa yleiskieltä. Erityisesti silloin, kun hän yrittää peitellä mielipahaansa tai muutoin esittää kovempaa kuin on, hän puhuu slangia. Korostetun kirjakielisesti Työharjoittelija puhuu yrittäessään tehdä vaikutusta naisiin. Taivaankorjaajalle hän alkaa huomaamattaan puhua lapsuutensa murretta. Työharjoittelijalla on kiire esittää kaikkea muuta kuin mitä on, ja vasta kun hän uskaltaa päästää jonkun lähelleen, oma kielikin löytyy.

Taivaankorjaaja suhtautuu muihin ihmisiin häiriötekijöinä. Hän puhuu heille tyyliä jos ollenkaan. Hän myös potee syyllisyyttä Kuun katoamisesta, eikä siksi halua päästää ketään lähelleen. Taivaankorjaaja ei katso tarpeelliseksi selitellä tekemisiään tai tekemättä jättämisiään. Hänen puheensa on melko kirjakielistä ja itsetietoista. Taivaankorjaaja on esteetikko joka näkee kauneutta siellä, missä muut eivät. Kielessä tämä toteutuu niin, että hänen puheessaan kuuluu eräänlainen vanhahtavuus sanavalinnoissa sekä runollinen alkusoinnutus.

Elokuvan maailmassa Kuuta ei ole. Dialogin tasolla tämä todentuu mm. siten, että Kuusta kertovat laulut ovat elokuvassa foneettisia toisintoja alkuperäisistä. Esimerkiksi Remu Aaltosen kappale *Täysikuu* menee oikeasti näin: ”Täysikuu/ on tummanpunainen/ ja arvoitus/ on koristeellinen” (Aaltonen 1987). Elokuvassa laulu lauletaan foneettisesti samankaltaisena hölynpölynä: ”Täysignu/ on hummanomainen/ ja karvoitus/ on konin entinen”. Maailmassa, jossa ei ole romantiikkaa ja rakkautta edustavaa Kuuta, rakkauslaulutkin muuttuvat dadaistiseksi höpinäksi.

Vallitsevasta maailmantilasta kertoo se, kuinka koululaiset ja Työharjoittelijan naiset halveksivat Taivaankorjaajaa. Kun Työharjoittelija puolustaa Taivaankorjaajaa, hänet leimataan samanlaiseksi (hulluksi juopoksi) kuin Taivaankorjaaja. Työharjoittelija ei

lausu arvostustaan Taivaankorjaajalle suoraan, vaan ihailee häntä selän takana naistut-tavalleen. Nainen puolestaan ei voi käsittää, mitä virkaa Taivaankorjaajalla - ja näin ollen myös Työharjoittelijalla – voi olla. Kun Työharjoittelija puolustaa Taivaankorjaajaa naiselle, jota yrittää iskeä, hän näin valitsee puolensa.

Kyseisen kohtauksen dialogilla on kaikki edellä esitetyt narratiiviset funktiot. Se edistää juonta, koska aiheuttaa selvän konfliktin naisen ja Työharjoittelijan välille. Työharjoitte- lija seisoo Taivaankorjaajan takana, ja tämä mahdollistaa sen, että hän voi jatkaa Mes- tarinsa työtä. Työharjoittelija tunnustaa oman identiteettinsä ja Taivaankorjaajan ar- von. Dialogi karakterisoi Työharjoittelijaa henkilönä ja tuo tähän uusia puolia. Nähdään, että hänellä on selkärankaa ja omanarvontuntoa. Itsekunnioitus on voinut kasvaa kos- ka Työharjoittelija on ensimmäistä kertaa elämässään löytänyt paikan, johon kuuluu ja työn, jossa on lahjakas. Dialogin tyyllillisten funktioiden tasolla kohtaus muun muassa todentaa elokuvan teemaa oman paikkansa löytämisestä ja ystävyydestä.

Työharjoittelija jakaa Taivaankorjaajan esteettisen ymmärryksen taivasta ja tähtiä koh- taan. Taivaankorjaaja alkaa arvostaa Työharjoittelijaa ja luottaa tähän. Tämä näkyy siten, että alussa Taivaankorjaaja kieltää Työharjoittelijaa koskemasta muuhun kuin roskeen ja myöhemmin Työharjoittelija saa oman huoneen ja oikeita tähdenkorjaustöitä.

Kuun katoaminen on tieto, joka täytyy selittää jotenkin. Taivaankorjaaja kertoo Työhar- joittelijalle Kuun katoamisen eräänlaisena iltasatuna. Tätä tietoa on vaikea kertoa muulla tavoin kuin dialogilla, niinpä replikoinnilla on selvä tiedonvälittämisen funktio. Hetki on tärkeä myös henkilöhahmojen kannalta koska Taivaankorjaaja tunnustaa – ensimmäistä kertaa – osallisuutensa Kuun katoamiseen. Hän ei kuitenkaan vielä pysty tunnustukseen muuten kuin seipitteellisen sadun muodossa.

## 6 Pohdinta

Kuten todettua, dialogin on tuettava ja rakennettava elokuvan maailmaa ja tarinaa. Dialogilla ei ole arvoa ilman teosta ja kontekstia. Elokuva sen sijaan voi hyvin toimia

ilman dialogia. Käsikirjoittajalle dialogin funktioiden tunteminen voi antaa lisää työkaluja kirjoittamiseen.

Dialogi, kuten kaikki muutkin elokuvakerronnan osatekijät, tähtää yhtenäiseen ja kokonaisvaltaiseen lopputulokseen. Vaikka lienee yleisesti hyväksytty tosiasia, että elokuvassa on kuvan lisäksi ääni eivätkä ääni ja kuva ole toisiaan pois sulkevia tai keskenään taistelevia elementtejä, suhtautuminen elokuvadialogiin on monesti aliarvostavaa. Usein dialogia ajatellaan välttämättömänä pahana. Hyvin harva lähde teos mainitsi dialogin mahdollisuudesta hyödyntää kieltä ja tutkia kielen rikkautta.

Elokuvakäsikirjoittaminen on kuvaksi kirjoittamista ja kuvina ajattelua. Elokuvakäsikirjoitusta ei jo formaattinsaakaan takia voi lukea aivan samoin kuin vaikkapa romaania. Kuitenkin myös elokuvakäsikirjoituksessa on sanataiteen elementtejä ja ne elementit tulevat näkyviksi nimenomaan dialogissa. Tämä on seikka, josta harvemmin puhutaan – kenties siksi, että joissakin käsikirjoitusoppaissa neuvotaan käyttämään dialogia vasta sitten, kun muita keinoja ei ole. Tästä huolimatta dialogilla on kiistatta taiteellinen funktio.

Tämä ei tarkoita sitä, että dialogi olisi käsikirjoittajan nokkeluuden ja itseilmaisun itsetarkoituksellinen temmelyskenttä. Dialogin, kuten kaiken muunkin elokuvakerronnan komponenttien, on oltava tarkoituksenmukaisia ja tarinaa palvelevia. Parhaimmillaan ja monimuotoisimmillaan yksi repliikki voi täyttää useamman edellä esitetyn narratiivisen ja tyylillisen funktion.

Edellä olen maininnut esimerkkinä koko elokuvan kokoavasta loppurepliikistä elokuvan *Muiden elämä* (*Das leben der Anderen*, Saksa 2005) Wieslerin vuorosanan: ”Nein. Es ist für mich”. Voitaneen todeta, ettei millään muulla keinolla, kuin dialogilla, olisi voitu kyseisessä kohtauksessa tuottaa katsojalle samanlaista pakahduttavaa emotiota. Voisi myös sanoa, ettei tunnetta olisi voitu millään muulla keinolla tuottaa yhtä hyvin. Jatko-tutkimuksen kannalta olisikin mielenkiintoista pohtia nimenomaan dialogin ainutlaatuisuutta ja sen suomaa taiteellista ja sisällöllistä lisäarvoa.

## Lähteet

Aaltonen, Henry (Remu) 1987. Täysikuu. Laulu levyltä Viittä vaille kaks. Suomi: Rip it up.

Aaltonen, Jouko 2003. Käsikirjoittajan työkalut. Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Aristoteles 1967. Runousoppi. Suomentanut Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Bacon, Henry 2005. Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki.

Daily Script. Saatavuus < <http://www.dailyscript.com/>> (Luettu 23.5. 2011)

Davis, Rib 2008. Writing dialogue for scripts. Effective dialogue for film, TV, radio and stage. London: Methuen drama.

Elonet. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston ja Valtion elokuvatarkastamon ylläpitämä tietokanta. Saatavuus <<http://www.elonet.fi>> (Luettu 18.5.2011)

Honka-Hallila, Ari & Römpötti Tommi 1999. Lähikuva-lehden esipuhe. Lähikuva 4/1999. 3-5.

Howard, David & Mabley, Edward 1993. The tools of screenwriting. A writer's guide to the craft of a screenplay. New York: St. Martin's Griffin.

Iivonen, Antti 2005. Esipuhe teoksesta Puheen salaisuudet. Fonetikan uusia suuntia. Toimittanut Antti Iivonen. Helsinki: Gaudeamus. 5-7.

Idström, Tove 2003. Mitä käsikirjoittaminen on? Teoksesta Käsikirjoittaminen. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 29–54.

Internet Movie Database. Saatavuus < [www.imdb.com](http://www.imdb.com)> (Luettu 15.5.2011)

Juntunen, Max 1997. Elävän kuvan sanasto. Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet. Helsinki: Edita.

Kaurismäki, Aki 2003. Mies vailla menneisyyttä. Elokuvakäsikirjoitus. Helsinki: WSOY.

Kieli ja sen kieliopit. Opetuksen suuntaviivoja. 2002. Työryhmä Alho, Irja & Hakulinen, Auli & Kauppinen, Anneli & Leiwo, Matti & Paunonen, Heikki & Räikkälä, Anneli & Saukkonen, Pauli & Yli-Vakkuri, Valma & Östman, Jan-Ola. Helsinki: Opetusministeriö.

Kielijelppi–Språkhjälpen -verkkopalvelu. Helsingin yliopiston Kielikeskuksen äidinkielen viestintäopetuksen palveluyksikkö. Saatavuus <<http://www.kielijelppi.fi/puheviestinta/nonverbaalinen-viestinta>> (Luettu 28.2.2011)

Kinnunen, Aarne 1985. Draaman maailma. Villiintynyt puutarha. Helsinki: WSOY.



Koivunen, Anu 1994. Naiskuvat todellisuuden heijastajina ja tuottajina. Tuomari Martan feministinen analyysi. Teoksesta Elokuva ja analyysi. Toimittaneet Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka. Helsinki: Painatuskeskus. 71–89

Kozloff, Sarah 2000. Overhearing Film Dialogue. California: The University Press Group Ltd.

Lehtinen, Torsti 2003. Sanojen avaruus. Luovan kirjoittamisen opas. Helsinki: Kirjapaja Oy.

Leino, Tomi 2003. Sanoista eläviä kuvia. Käsikirjoittajan opas. Helsinki: Otava.

Manninen, Katri 2005. Luontomateriaali Taideteollisen korkeakoulun lyhytelokuvakursilta. Saatavuus <<http://www.tml.tkk.fi/Opinnot/T-111.5015/2005/tokaluentotkk.pdf>> (Luettu 21.10.2010)

Maskulin, Sanna 1999. "Kinkkua, anna minä" – "Ham, let me". Kaurismäkeläisen dialogin erityispiirteitä. Artikkelit Lähikuva-lehdessä. Lähikuva 4/1999. 32–43.

McMurtry, Larry & Ossana, Diana 2003. Brokeback Mountain. Elokuvakäsikirjoitus. Perustuu Annie Proulxin novelliin. Saatavuus <[http://finearts.uvic.ca/writing/websites/writ203/screenplays/award\\_winning/brokeback\\_mountain.pdf](http://finearts.uvic.ca/writing/websites/writ203/screenplays/award_winning/brokeback_mountain.pdf)> (Luettu 25.5.2011)

Miettinen, Anssi 2011. Kuuden kerroksen väkeä. Artikkelit Helsingin Sanomissa. 21.4.2011. B1.

Parviainen, Jussi 2004. Hybris. Dramaturgian filosofia. Helsinki: WSOY.

Pesonen, Pekko 2002. Toisen housuissa. Samastuminen käsikirjoittajan näkökulmasta. Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen osasto, elokuva- ja televisiokäsikirjoituksen linja. Lopputyön teoreettinen osuus. Saatavuus <[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/pesonen\\_toisen\\_housuissa.jsp#0](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/pesonen_toisen_housuissa.jsp#0)> (Luettu 26.5.2011)

Pohjola, Riitta 1986. Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. Teoksesta Johdatus kirjallisuustieteeseen. Kirjoittanut Marja-Leena Palmgren. Helsinki: WSOY. 387–444.

Pönni, Antti 2005. Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona. Turun yliopiston humanistinen tiedekunta, taiteiden tutkimuksen laitos. Lisensiaatintutkimus. Saatavuus <<http://www.saunalahti.fi/aponni/bresson/lisuri/bresson00.pdf>> (Luettu 5.5.2011)

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2003. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksesta Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Toimittaneet Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus. 9-74.

Rosenvall, Janne 2008. Konflikti, kontrasti, ironia. Teoksesta Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Toimittaneet Nikkinen Are & Rosenvall, Janne & Vacklin, Anders. Helsinki: Like. 154–164.

Römpötti, Tommi 1999. ”Älkääpäs hymyilkää siellä!”. Kuinka tutkia nuoris elokuvan dialogia? Lähikuva-lehden artikkeli. Lähikuva 4/1999. 6–21.

Salervo, Esko & Kirjavainen, Sakari 2001. Ken tulta pyytää. Elokuvakäsikirjoitus. Helsinki: Like.

Sundstedt, Kjell 2009. Kirjoita elokuvaksi. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Toiviainen, Sakari 1994. Kaurismäki-ilmiö Arielin valossa. Teoksesta Elokuva ja analyysi. Toimittaneet Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka. Helsinki: Painatuskeskus. 155–169.

Uusi päivä. Sarjan Facebook-sivusto 23.2.2011. Saatavuus < <https://www.facebook.com/home.php#!/UusiPaiva> (Luettu 26.5.2011)

Vacklin, Anders 2008. Dialogi ja subteksti. Teoksesta Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Toimittaneet Nikkinen Are & Rosenvall, Janne & Vacklin, Anders. Helsinki: Like. 130–153.

Vilppula Matti 1996. Metsä suomalaisessa kulttuurissa. Teoksesta Kielestä kiinni. Toimittaneet Aalto, Seija & Hakulinen, Auli & Laalo, Klaus & Leino, Pentti & Lieko, Anneli. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. 286–296.

## **Elokuvat ja TV-sarjat**

American Beauty 1999. Käsikirjoitus Alan Ball. Ohjaus Sam Mendes. USA: DreamWorks. 117 min.

Brokeback Mountain 2005. Käsikirjoitus Larry McMurtry & Diana Ossana. Ohjaus Ang Lee. Perustuu Annie Proulxin novelliin. USA: Alberta Film Entertainment. 134 min.

Heavy Metal 2007. Käsikirjoitus Jan Forsström & Zaida Bergroth. Ohjaus Zaida Bergroth. Suomi: Juonifilmi. 30 min.

Henkien kätkemä (Sen to Chihiro no kamikakushi) 2001. Käsikirjoitus ja ohjaus Hayao Miyazaki. Japani: Studio Ghibli. 125 min.

Hip hei hutsu! (Hip Hip Hora!) 2004. Käsikirjoitus ja ohjaus Teresa Fabik. Ruotsi: Film-lance International. 87 min.

Juha 1956. Käsikirjoitus ja ohjaus Toivo Särkkä. Perustuu Juhani Ahon samannimiseen romaaniin. Suomi: Suomen Filmitoimisto. 115 min.

Lost in Translation 2003. Käsikirjoitus ja ohjaus Sofia Coppola. USA /Japani: Focus Features. 104 min.

Mies vailla menneisyyttä. 2002. Käsikirjoitus ja ohjaus Aki Kaurismäki. Suomi: Sputnik. 97 min.

Muiden elämä (Das Leben der Anderen) 2006. Käsikirjoitus ja ohjaus Florian Henckel von Donnersmarck. Saksa: Arte. 137 min.

Taru sormusten herrasta - Sormuksen ritarit (Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring) 2001. Käsikirjoitus Boyens, Philippa & Jackson, Peter & Walsh, Fran. Ohjaus Peter Jackson. Perustuu J.R.R. Tolkienin romaaniin. Uusi-Seelanti/USA: New Line Cinema. 178 min.

Terminator 2: Tuomion päivä (Terminator 2: Judgment Day) 1991. Käsikirjoitus James Cameron & William Wisher Jr. Ohjaus James Cameron. USA: Carolco Pictures. 137 min.

Tuomari Martta 1943. Käsikirjoitus Matti Larni. Ohjaus Hannu Leminen. Perustuu Ilmari Turjan samannimiseen näytelmään. Suomi: Suomen Filmitöiteollisuus. 91 min.

Uusi päivä 2011. Ei pidä tehdä karpäsestä härkästä, jakso 57. YLE TV 2. Pääkirjoittaja Petri Repo. Pääohjaaja J-P Siili. Ensilähetys televisiossa 23.2.2011. Suomi: Yleisradio. 28 min.

Valehtelemisen sietämätön keveys (The Invention of Lying) 2009. Käsikirjoitus ja ohjaus Ricky Gervais & Matthew Robinson. USA: Warner Bros Pictures. 100 min.